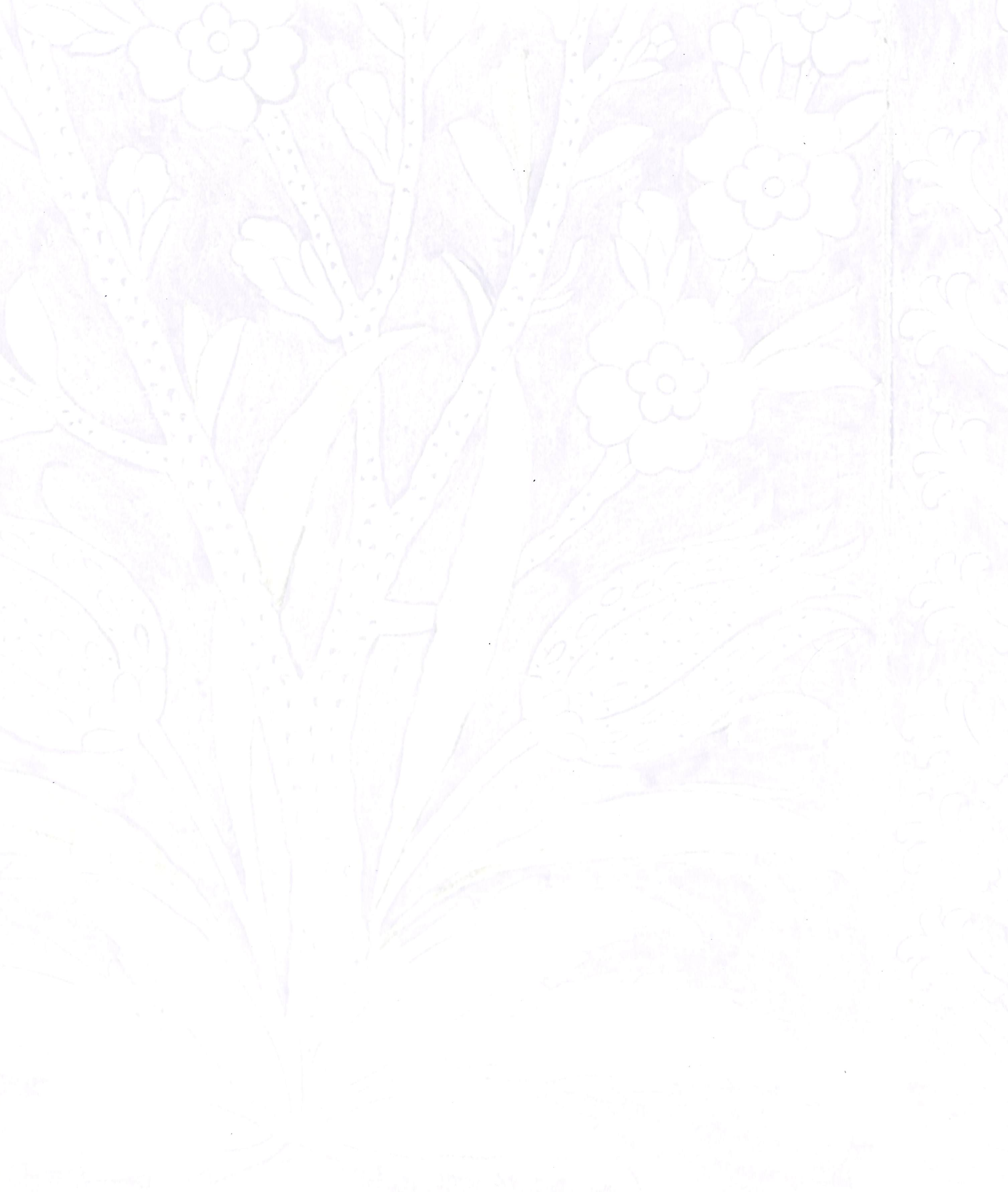
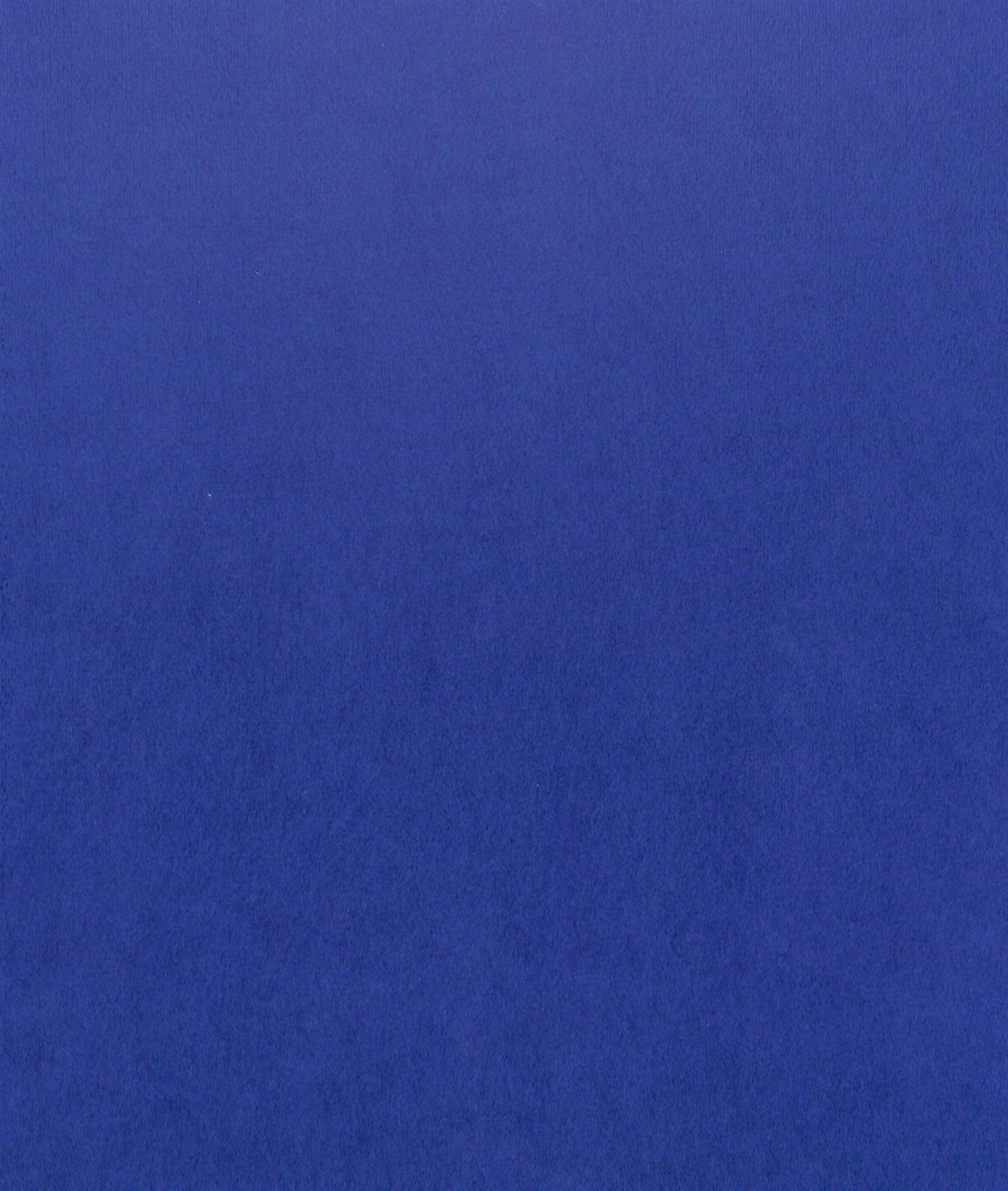












الفخار الإزنيقي في عهد الإمبراطورية العثمانية

جون كارسويل

ومساهمة من جوليان هندرسون

جمعية الفن الإسلامي



هذا العمل مُهدى إلى سينغي غونول
رئيسة متحف سادبرق هانم،
وراعية وجامعة وباحثة الفنون التي كرست حياتها
في سبيل حبها للفن التركي.

تم نشر هذا الكتالوج ليتزامن ومعرض
الزجاج المملوكي المذهَّب والفخار الإزنيقي المزجّج
المُقام في فندق شيراتون الدوحة
في الفترة بين ٢–١٣ مارس ٢٠٠٣

الكتالوج
النص
جون كارسويل
باستثناء
«إنتاج الفخار الإزنيقي»
جوليان هندرسون

التصوير
ريتشارد فالينسيا
باستثناء
كتالوج رقم ١ وتفاصيل كتالوج رقم ٢١
سوذبي، لندن

التصميم
ميشا أنيكست

الإنتاج
بوك بروداكشن كونسالتانتس، بي إل سي
كامبردج، المملكة المتحدة

الترجمة إلى اللغة العربية وتنضيد الطباعة
روڤن دوكيومنتيشن ديڤيجن،
مانشيستر، المملكة المتحدة

التحرير باللغة العربية
كورنيليا الخالد وشيرين الحكيم

الطباعة
شركة بولدينغ أند مانسيل، المملكة المتحدة

فهرسة المكتبة البريطانية في بيانات النشر،
يتوفر سجل فهرس لهذا الكتاب من المكتبة البريطانية

ISBN 0 9544445 1 5

الناشر
جمعية الفن الإسلامي، لندن، المملكة المتحدة

المعرض:
التصميم
رون أراد وشركاؤه

الإنتاج
فريسير راندال ليمتد







تمهيد



إنه لمن عظيم مسرتي أن أقدم التحف موضوع هذا الكتالوج كجزءٍ من المعرض الذي يحمل اسم «الزجاج المملوكي المذهّب والفخار الإزنيقي المزجّج»، والذي يقام ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي لعام ٢٠٠٣. معظم قطع الفخار الإزنيقي المعروضة هنا من ممتلكات متحف الفن الإسلامي في قطر، وتعرض تاريخ صناعة الفخار الإزنيقي على مدى مائتي عام. وكما يتضح من دراسة هذه القطع، خاصة تلك التي تم إنتاجها في الفترة من منتصف إلى نهاية القرن السادس عشر عندما كان هذا الإبداع الفني في أوجه، أن مدينة إزنيق لم تنتج أروع الإبداعات العثمانية الفنية والثقافية فحسب، بل أفخم القطع الخزفية وأجودها في تاريخ الفن الإسلامي • أتقدم بالشكر والعرفان إلى العديد من الأشخاص في لندن والدوحة، الذين أدى تفانيهم وعملهم إلى إقامة المعرض وإصدار الكتالوج. أود التقدم بشكرٍ خاص إلى التالية أسماؤهم: جون كارسويل لكتابته هذا الكتالوج، وسايمون راي على نصائحه التي زودنا بها خلال مراحل مختلفة من المشروع، كما أشكر عيسى بيدون مشرف التحف الخزفية في الدوحة ومساعده حاتم الحميدة على عنايتهما الفائقة بهذه التحف، وأتقدم بالشكر إلى نيغيت يوسف وشيلا ماكدونالد من جمعية الفن الإسلامي في لندن على تقديمهما المساعدة الإدارية وكذلك ريبكا فوت مديرة جمعية الفن الإسلامي في لندن على تنظيمها ورعايتها للمعرض.

سعود بن محمد بن علي آل ثاني

الرئيس

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث


البحر الأسود
إدرنة
اسطنبول
إزنيق
كوتاهيا
بورصة
كونيا
تبريز
حلب
سامراء
دمشق
بغداد
البحر الأبيض المتوسط
القاهرة
الخليج
الدوحة
قطر

المحتويات

تمهيد ٧
سعود بن محمد بن علي آل ثاني

المقدمة ١١
جون كارسويل

قائمة المصطلحات ١٨

إنتاج الفخار الإزنيقي ٢٠
جوليان هندرسون

الكتالوج ٢٤
جون كارسويل

كلمة شكر ٤٤
جون كارسويل

البطاقات التعريفية ٤٦

المراجع ٤٨

النص بالإنجليزية ٤٩-١٤٣
مع صور توضيحية مفصَّلة



المقدمة





تُعرض مجموعة الفخار الإزنيقي في قطر لأول مرة. وكما يدل أصل العديد من هذه القطع المعروضة، فهي جُمعت من مصادر ومجموعات قديمة عديدة، يُعتبر بعضها على قدر كبير من الأهمية التاريخية لمقتنيها من القرن التاسع عشر وحتى اليوم. وعلى الرغم من أن المعرض يضم أقل من ستة وثلاثين قطعة، إلا أنها تمثل تاريخ تطور فخار إزنيق من القرن الخامس عشر وحتى القرن السابع عشر. وتلقي هذه القطع الضوء على العديد من التغيرات التي طرأت على قراميد إزنيق وأوانيها الفخارية، كما تُظهر لنا بشكل واضح علاقة كل قطعة بهذا التاريخ. وإذا ما أخذنا جمال هذه القطع الأخاذ أيضاً بعين الاعتبار، نجد أن المعرض لن يروق للعين فقط، بل للعقل أيضاً. • وقد يتبادر إلى الذهن سؤال منطقي وهو كيف يكون لمنتجات تركيا العثمانية من القطع الفخارية مثل هذه المكانة الهامة في تاريخ الفن الإسلامي؟ جواب هذا السؤال هو أن العثمانيين تولّوا مقاليد حكم أكبر امبراطورية في الشرق الأوسط وأفريقيا وشرق أوروبا منذ العصر المنغولي. وقد ورثت صناعتهم عادات وتقاليد من آسيا الوسطى وشرق أوروبا وشمال أفريقيا، حتى من مناطق بعيدة ونائية مثل الصين. وقد تميّزت صناعات الفخار الإسلامية التي تم استلهامها من الحضارتين اليونانية ـ الرومانية والساسانية بالتجديد التقني والروح التجريبية منذ بداية تطوّرها. إذاً فالفن الإسلامي، ولا الفنون والمهارات الحرفية التي تألقت في الإمبراطورية العثمانية، لم ينبعوا من خواء. • ازدهرت صناعات الفخار الإسلامية وترسّخت فنونها في العصر العباسي، وكانت هناك روابط تقنية وفنية آنذاك بينها وبين الشرق الأقصى وبين صناعات الفخار في عهد سلالة تانغ (٦١٨–٩٠٧). والدليل على ذلك هو اكتشاف أواني سلالة تانغ البيضاء في منطقة سامراء بالعراق ومعها قطع تجريبية تقلد الخزف المستورد. وكانت النسخ العباسية المقلدة تُصدَّر إلى بقاع نائية مثل سريلانكا. • وعلى نحو مشابه، نرى أمثلة لتقنية خاصة تطوّرت في العالم الإسلامي وتنقّلت بداخله، ومنها فن زخرفة الفخار بالطلاء اللامع الذي ظهر أولاً في العراق في القرن التاسع، ثم تطوّر في القرن الحادي عشر في مصر وشمال أفريقيا وأسبانيا. وفي القرن الثاني عشر، ظهرت الأواني الفخارية ذات الطلاء اللامع في سوريا ومن ثم في بلاد فارس (إيران) في القرن الثالث عشر. وعندما زار الرحّالة المغربي ابن بطوطة مالقة في عام ١٣٥٧، في طريقه إلى غرناطة، ذكر أنه «تُصنع في هذه المدينة القطع الفخارية ذات الطلاء اللامع التي تُصدَّر إلى أبعد بقاع الأرض» (Ibn Battuta، صفحة ٩٤٠). ويجدر الذكر هنا أن تقنية زخرفة الطلاء اللامع ساهمت في إنتاج قطع فخارية رائعة ومتنوعة عشقها العالم الإسلاميّ كله، وتم تصديرها شرقاً حتى شبه القارّة الهنديّة. • وكان الخزّافون يتنقلون أيضاً، إذ حملوا مهاراتهم الخاصّة إلى حيث الزبائن والمواد اللازمة. فالمعرفة التقنيّة والمهارات الحرفية تنتقل من مكان لآخر بسهولة. وكان الفنّانون والحرفيّون من أهم غنائم الحرب في الإمبراطورية العثمانيّة التي كانت تتوسع بسرعة في القرن السادس عشر. • وعلى نحو مشابه، فإن تطوّر صناعة الخزف المزجّج في الإمبراطورية العثمانية يدين بالكثير للقطع الفخارية الصينية، وللحرفيين المتواجدين بالعالم الإسلامي أيضاً. ففي أوائل القرن الخامس عشر، عمل صنّاع القراميد من تبريز في إيران على تزيين المسجد الأخضر والضريح الأخضر (١٤١٩ –١٤٢١) في بورصة، العاصمة العثمانية الأولى، ثمّ انتقلوا إلى إدرنة، العاصمة الثانية، قبل فتح القسطنطينية في عام ١٤٥٣. ولابد أن حرفيين أجانب هم الذين أدخلوا صناعة أواني الفريت، المصنوعة من الفخار المخلوط بالزجاج والمزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة إلى إزنيق، الأمر الذي أدّى إلى نمو الصناعة



في أواخر القرن الخامس عشر. • وقد لعب التفاعل بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى دوراً رئيسياً في التبادل الثقافي بينهما. ومن العوامل التي سهلت ذلك هو استغلال طرق التجارة القديمة في آسيا الوسطى، التي أصبحت على قدر كبير من الأهمية في أوائل القرن الثالث عشر، بعد أن بدأ جنكيز خان حملته لغزو العالم. وبعد توحيد ورثته للإمبراطورية المنغولية، حكم المنغوليون كلّ آسيا من الصين إلى البحر الأبيض المتوسط وما وراءه. ونشطت قوافل التجارة بين تشانغ ـ أن (Xi'an) وعبر صحارى آسيا الوسطى والغرب، وكانت تحمل شتّى أنواع السلع ذهاباً وإياباً وبكل الاتجاهات. • وأدّت التجارة عبر البحار، بين الشرق الأدنى والهند وجنوب شرق آسيا والصين، إلى تقوية العلاقات بين الشرق والغرب. وكانت أغلب التجارة البحرية في أيدي البحارة والتجار العرب منذ عصور ما قبل الإسلام، وذلك منذ اكتشافهم أن الرياح الموسمية تمكّن السفن من الإبحار مباشرة عبر المحيط الهندي. في الحقيقة، سيطر العرب على التجارة البحرية إلى الشرق الأقصى حتى مجيء البرتغاليين في أواخر القرن الخامس عشر، أما الفرس فقد بدأ تبادلهم التجاري مع الساحل الصيني منذ بداية ظهور الإسلام. • وخلال التاريخ الإسلاميّ كله، كان الاهتمام بالصين (واهتمام الصين بالغرب من حين لآخر) كبيراً وخاصة في قطاع التجارة بينما كان الاهتمام بقطاعي الفكر والفلسفة يأتي في المرتبة الثانية. وكان العالم الإسلامي يزخر بالكثير مما أثار اهتمام الصينيين ـ مثل الزجاج والتوابل والبهارات والحواة والموسيقيين والزرافات وشتّى أنواع العجائب والغرائب المثيرة. ومنذ العصر اليوناني ـ الروماني، كان الغرب ينشد الحرير الصيني، وبدأ يهتم بمنتجات الفخار الصينية منذ أوائل العصر الإسلامي. وهكذا، تزايد حجم التجارة إلى درجة كانت فيها سفن كاملة تنقل الأواني الصينية إلى الغرب في عصر سلالة سونغ (٩٦٠–١٢٧٩). ويذكر أحد النصوص الصينية من القرن الثاني عشر، معلقاً على السفن التي اشتغلت بالتجارة الخارجية: «كان الجزء الأكبر من البضائع يتكون من منتجات فخارية، وكانت القطع الصغيرة توضع في داخل الأكبر منها، بحيث لم يعد هناك أي فراغ بينها» (Chu Yu، صفحة ٣١) • يذكرُ العديدُ من الكتّاب العرب المكانة التي احتلتها منتجات الفخار الصينية في العالم الإسلامي، إذ كانت الأواني الصينية المعالجة بالحرارة العالية تُعتبر من النفائس لجودتها الفريدة. وكما ذكر التاجر سليمان، الذي طالما سافر إلى الهند والصين، في عام ٨٥١: «الصينيون لديهم نوع راق من الصلصال يصنعون منه أكواب شرابهم جودته تعادل جودة الكؤوس الزجاجية الخالصة، إذ يمكن رؤية تألق الماء من خلالها رغم أنها مصنوعة من الصلصال» (Kahle، صفحة ٣٢). ومنذ البداية، حاول الخزّافون المسلمون محاكاة المنتجات الفخارية الصينية باستعمال فخار أكثر تواضعاً. وكما ذكرنا أعلاه، قلّد الخزّافون العراقيون في سامراء الأشكال المميّزة لأواني سلالة تانغ البيضاء، إلا أنهم لم يتمكنوا من تقليد منتجات الفخار الحجري المعالجة بالحرارة العالية، وذلك لعدم معرفتهم بالتقنية المستعملة. وفي القرون التالية، واصل الخزّافون في بلاد فارس وتركيا ومصر وسوريا محاولاتهم لتقليدها، إلا أنهم لم يتمكنوا من إنتاجها بالدقة نفسها. • وعلى نحو مماثل، كان تأثير الخزف الصيني كبيراً في تطوّر المنتجات الفخارية العثمانية. إذ لم تقتصر محاولات الخزّافين الأتراك على تقليد شكل المنتجات الخزفية في صناعة الأواني من مادة الفريت وحسب، بل تعدته إلى الأشكال والزخارف الصينية. ولم يكن هذا التأثير من طرف واحد فقط، فالكثير من المنتجات الصينية المصدّرة للخارج كانت تُصنع بشكل ينسجم مع الزخارف الإسلامية التي وصلت إلى الصين من خلال المصنوعات المعدنية المملوكية والفارسية من القرنين الثالث عشر والرابع عشر. • ولقد تغيّرت معالم الفخار الصيني بشكل جذري بعد فتح قبلاي خان للصين والحكم المنغولي تحت سلالة يوان (١٢٧١–١٣٦٨). إذ حلت سلطانيات وأطباق

وجرار وزهريات ذات أحجام ضخمة مزخرفة بتصاميم مبتكرة باللون الأزرق المزجّج، مكان الأواني الرقيقة دقيقة الحجم التي ميّزت عصر سلالة سونغ. واستورد الخزّافون خام الكوبالت من بلاد فارس (كما كان الحال في عصر سلالة تانغ)، وربما كان التجار الفرس هم الذين قدّموه إلى الخزّافين الصينيين في جينجديزين. تقع هذه المدينة في جنوب وسط الصين، وقد كانت المركز الرئيسي لإنتاج الفخار منذ العصور الوسطى وحتى يومنا هذا. • ولقد لعب المنغوليون دوراً هاماً في ثورة الصناعات الفخارية هذه كما تدل ابتكاراتهم في الربع الأول من القرن الرابع عشر والمتجلية في حجم فخارهم وزخارفه. وقد أكد العلماء سابقاً أنّ هذا الخزف الأزرق والأبيض كان سلعة خاصة تصدر إلى العالم الإسلامي ولم تُنتج للسوق الصينية. لكن البحث في طعام الصين المنغولية يشير إلى تفسير آخر. إذ تمت مؤخراً ترجمة كتاب هام عن فن الطبخ كان قد قدّم إلى البلاط المنغولي في دادو (بيجين) عام ١٣٣٠. اسم الكتاب «ينغ ـ شان شنغ ـ ياو» (الطيبات الأساسية لطعام الإمبراطور وشرابه)، وهو بمثابة دليل غذائي يسلط الأضواء على اهتمام المنغوليين الواضح بأساليب الطبخ في غرب آسيا، بما في ذلك التوابل والبهارات، ويظهر أيضاً تبنّي المنغـوليين بعض تقـاليد غرب آسـيا مثل تنـاول الطعام في جماعة، بالجلوس مع الضيوف حول طبق كبير وتناول الطعام من الصحن نفسه. • وتؤكد المصادر الآثارية هذه الحقيقة. فقد عثر العلماء على الفخار الأزرق والأبيض عند الكشف عن الآثار في العاصمة دادو وأيضاً في منغوليا، مما يدل على أن المنغوليين كانوا يستعملون فعلاً مثل هذه الجرار والأطباق والسلطانيات الضخمة. لكن هذا لا ينفي أنّ فخار يوان الأزرق والأبيض كان يُصدّر بكميات كبيرة إلى الغرب، كما يؤكد تواجد مجموعتين إمبراطوريتين عظيمتين من الفخار الصيني في تركيا وبلاد فارس. ويثبت هذا أيضاً أنه في القرن الرابع عشر، كان للمنغوليين وغرب آسيا نفس الاهتمامات والمتطلبات المتعلقة بالطبخ، وكان المنغوليون بالتأكيد أوّل مَن بدأ هذا التغيير في جينجديزين. ومما يؤكد ذلك هو أنّ بعض الأشكال الأخرى صُنعت خصيصاً للمنغوليين، ومنها سلطانية بصنبور ومقبض واحد، وكأس لها ساق، وكلاهما مشتقّ من نماذج أصلية لأوان فضّية وذهبية من آسيا الوسطى تم العثور على بعضها في منغوليا. وفي الواقع، يُعتبر النموذج الخزفي لخيمة منغولية (اليورتة)، الموجود حالياً في متحف الهرميتاج، دليلاً أكثر دقة على تبني المنغوليين نموذج فخار يوان الأزرق والأبيض. وما هذا إلا مثال واحد على التفاعل الثقافي المتبادل بين كافة أنحاء آسيا على مدى الألفي سنة الماضية. وكانت التجارة هي الحافز الأساسي في ربط ثقافات مختلفة تمتد من الصين والشرق الأقصى، إلى آسيا الوسطى وشبه القارة الهندية، والشرق الأوسط وأفريقيا والعالم العربي ودول البحر الأبيض المتوسط، بالإضافة إلى أوربا الشرقية والسهول الشمالية. • لعب الأتراك العثمانيون دورهم في عملية الربط هذه. إذ كان أصلهم يعود إلى منطقة مجاورة لغرب الصين، ويتكلّم اليوغوريون في زينجيان حتى اليوم باللغة التركية. فقد ارتحل الأتراك غرباً، وكانوا أصلاً بدواً، ـ متبعين بذلك خطى المهاجرين السابقين من آسيا الوسطى ـ سعياً وراء المراعي الجديدة، واستقرّوا في بلاد فارس والأناضول، واعتنقوا الإسلام في الوقت ذاته. وربما ارتحلوا جنوباً (وحتى إلى قطر)، لكن اهتمامهم الأساسي كان منصباً على إيجاد مراعٍ تصلح لقطعانهم، ولذا لم تكن بلاد العرب اختياراً مناسباً لهم. • بعد أن رسّخ الأتراك السلاجقة أقدامهم في الأناضول في القرن الثاني عشر جعلوا من كونيا عاصمة لهم. وفي بداية القرن التالي، كانت قبائل البدو الأتراك قد رحلت شمالاً، إلى أطراف الإمبراطورية البيزنطية. كان حال المسيحيين في تدهور مستمر، ولم يكن من الصعب على القبائل التركية التي توحّدت على يد زعيمها الجديد عثمان تأسيس ما أصبح فيما بعد الإمبراطورية العثمانية. ومنذ البداية، لعبت إزنيق دوراً هاماً لأنها كانت تطل مباشرة على الطريق إلى بورصة، التي أصبحت العاصمة العثمانية الأولى في عام ١٣٢٦. وفي عهد مراد الأول، أصبحت إدرنة، التي تقع في الجزء الأوروبي من البلاد، العاصمة الثانية في عام ١٣٦١. وأخيراً، بعد فتح محمد الثاني لمدينة القسطنطينية في عام ١٤٥٣، أصبحت اسطنبول (هذا هو اسمها الجديد) عاصمة



الإمبراطورية العثمانية، وبقيت كذلك لمدة ٤٥٠ سنة تالية. • وعلى الرغم من أنّ إزنيق اليوم بلدة ساحرة وهادئة على شاطئ بحيرة تحمل الاسم نفسه، إلا أنها كانت بلدة حيوية هامة في الأيام الأخيرة من تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، اشتهرت باسم نيقيًا في تاريخ الديانة المسيحية. ولا زالت أطلال كاتدرائيتها، التي بُني عليها مسجد، موجودة في مركز البلدة. أما في العصور الوسطى، فقد كانت لها أهمية خاصة بصفتها المحطة النهائية للقوافل المقبلة من آسيا الوسطى إلى الإمبراطورية البيزنطية. وما يثير التساؤل هو سبب تطورها كمركز صناعة متطورة للفخار، وارتباطها المباشر بتطور الصناعات الفخارية العثمانية في العواصم الثلاث المتعاقبة: بورصة وإدرنة واسطنبول. • عندما كانت بورصة العاصمة الأولى للإمبراطورية العثمانية، تم بناء عدد من المساجد والنُصب التذكارية الهامة، ومن أكثرها أهمية (المسجد الأخضر) و(الضريح الأخضر) في الفترة بين ١٤١٩–١٤٢١. كما تم تصميم مبانٍ على الطراز التيموري، وصنع القراميد الرائعة بيد حرفيين من تبريز ببلاد فارس، بالأسلوب المعروف باسم *cuerda seca*، والمتمثل في القراميد البيضاء المزججة بشتى ألوان المينا ضمن طلل سميك يثبّط الألوان عند حرقها في الفرن. ويُعتبر هذا الأسلوب تطوراً لفسيفساء القراميد ذات الزخارف الغنية التي نُشرت زخارفها بالمنشار قطعة بعد أخرى من القراميد العادية المزجّجة، وسبق ظهور الزخارف المزجّجة أيضاً. • عندما انتقل العثمانيون إلى إدرنة في أوائل القرن الخامس عشر، أحضروا الحرفيين الفرس من بورصة لصناعة القراميد الموجودة الآن في مسجد مراد الثّاني (١٤٣٥). وتم تزيين المحراب بشكل عام بقراميد مصنوعة بقوالب *ceurda seca*، ويدل استعمال بعض القراميد المزجّجة في التصميم العام على أن الخزّافين كانوا يجرّبون هذه التقنية الجديدة. وتغطي حائط القبلة والحائطين المجاورين له، بشكل كامل، القراميد السداسية ذات الزخارف المزجّجة المنقوشة بأزرق الكوبالت، وتنتشر بينها مثلثات فيروزية. والعديد من هذه الزخارف يعتمد على رموز مقتبسة من فخار يوان من القرن الرابع عشر بالإضافة إلى أشكال سلالة مينغ الزخرفية من أوائل القرن الخامس عشر. وتتضمن رمزاً من رموز يوان الذي يشمل ورقة شجر معقوفة لها شوكة صغيرة، وتصاميم زهرَية مثل تلك التي تزين الأطباق الزرقاء والبيضاء من أوائل القرن الخامس عشر، بالإضافة إلى زهور الفاوانيا واللوتس التي استعملت لزخرفة حواف الأطباق بكاملها. والجدير بالذكر هنا أنه تم استعمال الرموز الزخرفية الصينية وتعديلها على نحو يسمح باستعمالها في إطار زخرفي منظَم بشكل أكثر ويتوافق مع الذوق الإسلامي المتناسق. والقراميد السداسية أمثلة واضحة على التصاميم الهندسية المستعملة في الفنّ الإسلامي والهندسة المعمارية الإسلامية، حتى وإن تضمّنت بعض الرموز الزخرفية الصينية. • ولابد من أن هذا الفخار قد تواجد في إدرنة حيث كان مصدر استلهام الخزافين، وهذا يعني أن الأواني الصينية كانت موجودة في البلاط العثماني في إدرنة قبل فتح القسطنطينية في عام ١٤٥٣. وقد يكون بعضها ضمن مجموعة القطع العظيمة في قصر طوبكابي في اسطنبول، لكن لم يتمكن أحد بعد من تحديد هذه القطع وقد يكشف البحث في آثار منطقة القصر في إدرنة عن المزيد من الحقائق. وقد عُرض مؤخراً طبقان هامان من طراز يوان باللونين الأزرق والأبيض وثلاث قطع مزجّجة خضراء رمادية من طراز سيلادون من إمارة من القرن الخامس عشر في البلقان، وهي الآن بمتحف الفنّ التركي والإسلامي في اسطنبول، وهي دليل على انتقال الأواني الصينية غرباً حتى أوروبا في تاريخ مبكّر. ولا يتجلى تأثير الفخار الأزرق والأبيض في بدايات الصناعة الفخارية العثمانية وحسب، بل حتى في زخارف تزيّن مخطوطة عثمانية أُنتجت في إدرنة. • وقام الخزّافون الفرس في إدرنة بتنفيذ مشروع آخر، وهو عمل لوحين من القرميد المزجّج بالكوبالت الأزرق وأرجوان المنغنيز واللون الفيروزي في فناء مسجد Uç Şerefeli (١٤٣٨–١٤٤٨)، لكن لم يبق لهما أي أثر. وقد يعتقد البعض أن الخزافين رحلوا بعد ذلك إلى إزنيق، آخذين تقنيتهم معهم. لكن التحليل العلمي



حتى الآن يشير إلى أنه ليست هناك أية علاقة بين المواد المستعملة في صناعة قرميد إدرنة وتلك التي استُعملت في صناعة الفخار الإزنيقي في بداية عهده. • وبعد عام ١٤٥٣، لعب محمد الفاتح دوراً هاماً في تطوير كلّ الفنون. إذ كان رجــلاً مثقفــاً جــداً وشــديد الــذكاء، أدرك ضرورة إشــهار قــوّة إمبراطوريته الجديدة، في أوروبا وعلى حدود سوريا ومصر. من الناحية الاقتصادية، كان المماليك لا زالوا يتعافون من غزو تيمور لهم قبل نصف قرن، مما أثّر على التجارة بين الشرق الأدنى والشرق الأقصى إلى حد كبير. وكان من أوّل أعمال محمد الرمزية تشييد سراية طوبكابي، قصره العظيم عند ملتقى البسفور والقرن الذهبي حيث يطلّ على الشاطئ الأوروبي والآسيوي معاً. وتزامن هذا المشروع المعماري مع تأسيس دار النقاشين، التي قدّمت ورشها التصميمات الزخرفية لأكثر الحرفيين مهارة في ذلك الوقت، من صانعي النماذج الصغيرة إلى متخصصي تغليف الكتب، إلى خبراء المصنوعات المعدنية، وخبراء صياغة الذهب والفضة، ومتخصصي صقل الأحجار الكريمة، وصنّاع الأثاث والخزّافين. واستُعملت في هذا العناصر الزخرفية الإسلامية التقليدية، مثل الخط العربي والأشكال الهندسية، وكذلك رموز زخرفية من شرق آسيا، خاصة الزخارف الزهرية وزخارف تشينتاماني. ولابد أن تدفّق أنواع الحرير الصيني كان له أثر كبير، وكان مصممو الفخار الإزنيقي مطلعين على الأشكال الزخرفية المتواجدة على الفخار الأزرق والأبيض والمستورد. • وقد أدّت هذه المبادرة إلى بدء المرحلة الأولى من الصناعات الفخارية في إزنيق، في حوالي عام ١٤٨٠. وتم آنذاك تطوير الآنية ذات الجسم الأبيض والنسبة العالية من الفريت، وقد ناقش جوليان هندرسون هذه النقطة في مقالة تأتي بعد هذه المقدمة. وكانت الأواني الفخارية تزيّن بأزرق الكوبالت المزجّج الذي كان داكناً في البداية، ولم يتم إتقان هذه التقنية حتى أوائل القرن السادس عشر. وحدثت في الصين ظاهرة مشابهة، حيث مر استعمال الكوبالت مبدئياً بمرحلة تجريبية اتسمت بوجود العديد من العيوب. أما بالنسبة إلى التصاميم الزخرفية، فقد كانت تحت سيطرة دار النقاشين في تركيا وكانت ذات صيغة ثابتة لم تناسب تماماً الأشكال التي زينتها، لكن التأثير الصيني كان كبيراً عليها . وعلى الأغلب، لم تأت معرفة خزافي إزنيق بالفخار الصيني عن طريق دار النقاشين، وإنما من معرفتهم الشخصية بالقطع الفخارية المتواجدة في اسطنبول أو إزنيق. • لماذا أصبحت إزنيق مركز الصناعات الفخارية، وليس اسطنبول؟ ببساطة، لأن إزنيق كان لها تاريخ راسخ في صناعة الفخار منذ القرن الثالث عشر، لذلك كان من السهل على الصناعة الجديدة أن تبنى عليه. كما كانت مركزاً رئيسياً لصناعة الفخار المزجّج وقد عثر علماء الآثار على الأفران التي كانت تُستعمل لذلك. وكانت هذه المنتجات الفخارية الحمراء قد تأثّرت بمنتجات الخزف الصيني الأولى أيضاً، وخاصة السيلادون، وتشير بعض التصاميم إلى أنّ الخزّافين كانوا على علم بالخزف الأزرق والأبيض أيضاً، وكان لهم تقليدهم الحر لرموز يوان التي تظهر على الحافة والمتمثلة بموجات تتكسر على الصخور.

• وفوق هذا كله، توفّرت كافة الموارد المادية اللازمة لصناعة الفخار في إزنيق. فقد كان هناك مصدر للصلصال الأبيض النقي على مقربة من المدينة، كما توفرت المعادن اللازمة لعملية التزجيج والزخرفة، وكذلك الماء العذب والخشب للأفران. ومثلما حدث مع الخزّافين في بلاد فارس ومصر وسوريا (وفيما بعد في إيطاليا وفرنسا وألمانيا وأسبانيا وإنجلترا)، لم يتمكن الأتراك من تقليد الخزف الصيني أو حتى من تحديد مكوّناته، إذ كان الخزف الصيني يُصنع من حجر الصوان المتحلل، أو الحجارة الخزفية. وكان يحرق بعد طلائه بطبقة زجاجية ذات تركيب مشابه في درجة حرارة عالية تبلغ نحو ١٢٠٠ درجة فهرنهايتية، متحولاً بذلك إلى آنية صلبة كالصخر. • وكان الحلّ التركي أن يعمل على تقليد الخزف في أوان تتميز بجسم أبيض وتُصنع من مادة تحتوي على كمية كبيرة من مادة الكوارتز مع الفريت. ويشبه هذا صيغة وصفها أبو القاسم في مخطوطات فارسية من سنة ١٣٠١، مما يشير إلى أنّ هذا الأسلوب كان من أصل فارسي، مثل خزّافي تبريز الذين عملوا سابقاً في بورصة وفي إدرنة. ومن الناحية الجمالية، جمع حرفيو إزنيق بين ميزات الزخارف التي كانت تزين الخزف الصيني وبين الرموز الزخرفية التي ابتكروها بأنفسهم. • إنّ المثال الأول لمنتجات إزنيق في المعرض عبارة عن قارورة (رقم ١)، تزينها زخارف ورسوم هندسية معمارية، ويمكن تأريخها في حوالي عام ١٤٨٠. وهناك قارورة ثانية (رقم ٢) من أوائل القرن السادس عشر يزينها مزيج من الزخارف والرموز الصينية والتركية، وهي هنا عبارة عن زخارف زهرية صينية تنتشر بينها رسوم لأشجار السرو التركية. ومثل كافة المنتجات الفخارية في المرحلة الأولى من خزف إزنيق، فإن التصاميم تبدو صارمة للغاية هنا وقد تم تنفيذها بطريقة تدل على أنها كانت من إنتاج مصمم ملكي وليس الخزّاف نفسه. وفي الربع الأول من القرن السادس عشر تم استعمال اللون الفيروزي ليكمل لون الكوبالت الأزرق، كما بدأت التصاميم في التحرّر وأصبحت أقل صرامة. ويُعتبر الطبقان (الرقمان ٣ و ٥) من الأمثلة الرائعة لهذه الحرية الجديدة، فكلاهما يشمل رموزاً زخرفية من الخزف الصيني من القرن الرابع العشر وأوائل القرن الخامس عشر، ولكن بأسلوب أصيل وانطلاق بديع. وتزين حافتي الطبقين زخارف نباتية تقلد الأشكال الصينية أيضاً. وتنتمي إلى هذه المجموعة



(زجاجة ماء) أو سوراهي (رقم ٤) برموزها الزخرفية الوردية والتشينتاماني. • وفي منتصف القرن السادس عشر تمت إضافة ألوان أخرى إلى الذخيرة الفنية الزرقاء والفيروزية المتوفرة، ومنها أرجوان المنغنيز، ودرجات رقيقة من اللون الرمادي والأخضر الهادئ (الأرقام ٧-٩). وتوجد أيضاً لوحة رائعة من القراميد المزخرفة، بتصميم زخرفي متكرّر من أشجار البرونوس التي نُقشت بدرجات متفاوتة من اللون الأخضر الهادئ والفيروزي والأزرق والتي تعود إلى الفترة نفسها (رقم ١٣). وفي السنوات الأخيرة من عهد السلطان سليمان (١٥٢٢ – ١٥٦٦) ظهرت أكثر منتجات إزنيق روعة على الإطلاق، ومنها أربعة أطباق بالمعرض نُقشت بمهارة بهذه الألوان الباهتة (الأرقام ٦-٩). وهناك قنديل معلّق في المتحف البريطاني، يعود تاريخه إلى عام ٩٥٦هـ/١٥٤٩م ويحمل توقيع الصانع «موزلي»، ويُعتبر مقياساً لتأريخ هذه المجموعة. وتغطّي القراميد السداسية، المزخرفة بنفس تلك الألوان، جدران حمّام يني كابليكا في بورصة، ويمكن تأريخها إلى ما قبل عام ١٥٥٢-١٥٥٣، وهناك المزيد من القراميد تحت الرواق ذي الأعمدة في مسجد إبراهيم باشا (١٥٥١) في اسطنبول وقد زُخرفت بنفس الألوان. • ومع تولي السلطان سليم الثّاني مقاليد الحكم (١٥٦٦-١٥٧٤)، بدأ عصر جديد في إزنيق. إذ حلّت باقة جديدة من الألوان محل الألوان الباهتة التي استعملت في عمل الفخاريات والقراميد في أواخر عهد السلطان سليمان. فظهر اللون الأحمر الزاهي على خلفية ملونة، وهو يشبه شمع الأختام إلى حد كبير، وكذلك اللون الأخضر الزبرجدي الساطع، بالإضافة إلى الأزرق والفيروزي، وكلّها مزجّجة بطلاء زجاجي شفاف ناصع في منتهى الكمال. وينتمي عدد من قطع المعرض إلى هذه المجموعة، ومنها ثلاثة أطباق (أرقام ٢٢ و٢٣ و٢٥)، وإبريق (رقم ٢٤)، وسلطانية بقاعدة (رقم ٢٧)، وإبريق (رقم ٢٦)، وحلية متدلية للتعليق (رقم ٢٩). وهناك مثال واحد لطبق نُقش بزخارف على خلفية ملوّنة (رقم ٢٨) وهو فريد من نوعه، وتزيّنه زخارف على أرضية بيضاء خالصة. وكان الخزف الأزرق والأبيض لا يزال مطلوباً، كما تدل مجموعة متميّزة من الأطباق الزرقاء والبيضاء في المعرض (الأرقام ١٠-١٢). ويبدو أنها كانت من صُنع نفس الخزّاف، أو نفس الورشة، وتتسم بخصائص مميّزة مثل استعمال أوراق خماسية دقيقة كالنصل وزهور تشبه القناع بالإضافة إلى عدد آخر من الرموز الزخرفية غير العادية. وكثيراً ما ظهرت على هذه الأطباق رموز زخرفية مختلفة عن تلك التي ارتبطت بفخار إزنيق في منتصف السبعينيات من القرن السادس عشر. • وللعديد من أطباق إزنيق ثقب أو أكثر للتعليق، محفور في حلقة حول القاعدة، وأحياناً في الحافة نفسها. وكانت تُثقب بعد عملية الحرق مما يدل على أنه كان لها استعمالها الخاص كالتعليق في المطابخ مثلاً. ومن غير المنطقي أن تكون قد استُعملت كأداة زينة فقط، فعلى أغلب القطع المزجّجة كسر يدل على أنها كانت مستعملة دائماً. • وفي الربع الثالث من القرن السادس عشر أيضاً، ازدهرت صناعة القراميد في إزنيق بشكل كبير، فانهالت الطلبات على القراميد للمساجد والقصور وحتى القارب الملكي. وكان توفير القراميد لمسجد رستم باشا (١٥٥٩) في اسطنبول من أكثر الأعمال أهمية آنذاك. وكان رستم باشا كبير وزراء السلطان سليمان وكبير جباة الضرائب، قد تزوّج ابنة السلطان الأميرة مهريماه، الأمر الذي عزّز مكانته فأصبح أقوى شخصية في الإمبراطورية العثمانية بعد السلطان. وقد صمّم المسجد المهندسُ المعماري البارع «سينان» الذي اشتهر في الإمبراطورية العثمانية، وغطاه من الداخل بقراميد إزنيق، في تشكيلة رائعة من التصاميم الزخرفية البديعة. ونجد في المعرض الحالي أربع من هذه القراميد (رقم ١٥) وهي أكثرها جودة. وقرميدة أخرى (رقم ١٧)، وقراميد أخرى ليست من المسجد نفسه ولكنها تعود إلى نفس الحقبة (الأرقام ١٦ و١٨ و١٩ و٢٠ و٢١). وتتكون هذه من مجموعة من ثماني قراميد بالخط الزخرفي (رقم ١٩) كانت تزيّن يوماً الحلية المعمارية المتدلية لبناية رئيسية. وهي من صُنع خطاط ماهر، ونُقش عليها الأسماء التالية: الله ومحمد وأبوبكر وعمر وعثمان وعلي والحسن والحسين. وهناك مجموعات مشابهة لهذه القراميد في مسجد السليمانية ومسجد رستم باشا في اسطنبول، وكذلك في مسجد سليم في إدرنة. ولا نعرف المبنى الذي أخذت منه تلك القراميد، فربما جاءت

من مسجد تم هدمه في وقت ما من القرن السابق. وقد يكون هذا المسجد هو الجامع الموجود تحت جدران سراية طوبكابي، والذي تم هدمه من أجل بناء السكة الحديدية الجديدة لقطار الشرق السريع. • ويعود الكثير من القطع الموجودة في هذا المعرض إلى تلك الفترة التي تمثّل ذروة نجاح إزنيق في إنتاج الفخار، من سبعينيات القرن السادس عشر وحتى نهايته. وفي القرن السابع عشر، انشغل العثمانيون بالسيطرة على الإمبراطورية التي امتدّت من البلاد العربية وحتى المحيط الأطلسي تقريباً. وعلى الرغم من استمرارهم في بناء المزيد من العمارات والمساجد الجديدة، إلا أن جل تركيزهم انصبّ على حماية إمبراطوريتهم عوضاً عن بناء منشآت جديدة. وكان لهذا أثر كبير على صناعات إزنيق، فانخفض عدد أفران الخزف في منتصف القرن انخفاضاً كبيراً. وكان على خزّافي إزنيق السعي للحصول على زبائن جدّد، فصدّروا القراميد إلى مصر وقدّموا خدماتهم لزبائن غير مسلمين حتى، مثل رهبان جبل أثوس والبحّارة اليونانيين الذين توافدوا على العاصمة العثمانية. • وهكذا كان من المحتوم على الفخار الإزنيقي أن يفقد جودته، فأصبحت ألوانه أقل زهاء وحيوية، وصارت أرضيته أكثر تعكّراً، وتشرّخ طلاؤه الزجاجي. ويمكن مشاهدة بداية هذا الانحدار والتردّي في الجودة في طبقين، يعودان إلى حوالي عام ١٦٠٠، أحدهما يزينه تصميم زخرفي مبسّط لعنقود عنب (رقم ٣٠)، ويختلف اختلافاً جذرياً عن النماذج التي تم إنتاجها في إزنيق. وطبق آخر (رقم ٣٢) تبدو فيه غصون البرونوس المزهرة والمبسطة. • ومن حين لآخر، أنتج خزّافو إزنيق بعض الأعمال الأصيلة، أغلبها بتصاميم تصوّر بشراً، مثل الطبق (رقم ٣١) الذي يصور محظية، وقطع أخرى تصور حيوانات (رقم ٣٣). وهناك طبق من هذا النوع زُخرف بثعالب تقفز (رقم ٣٤) وله تاريخ مثير، لأنه سُجّل في إنجلترا في منتصف القرن التاسع عشر ووجد طريقه في النهاية إلى مصر وإلى مجموعة ستيفانوس لاغونيكو، الذي كان واحداً من عدد قليل من هواة تجميع القطع الأثرية من اليونانيين الأثرياء في الإسكندرية، وظهر هذا الطبق في معرض رائد للفنّ الإسلامي نُظّم في تلك المدينة في عام ١٩٢٥. وتُعتبر هذه خاتمة مناسبة للمعرض الحالي في قطر، والذي يعرض افتتان العالم المتواصل بالفخار الإزنيقي.



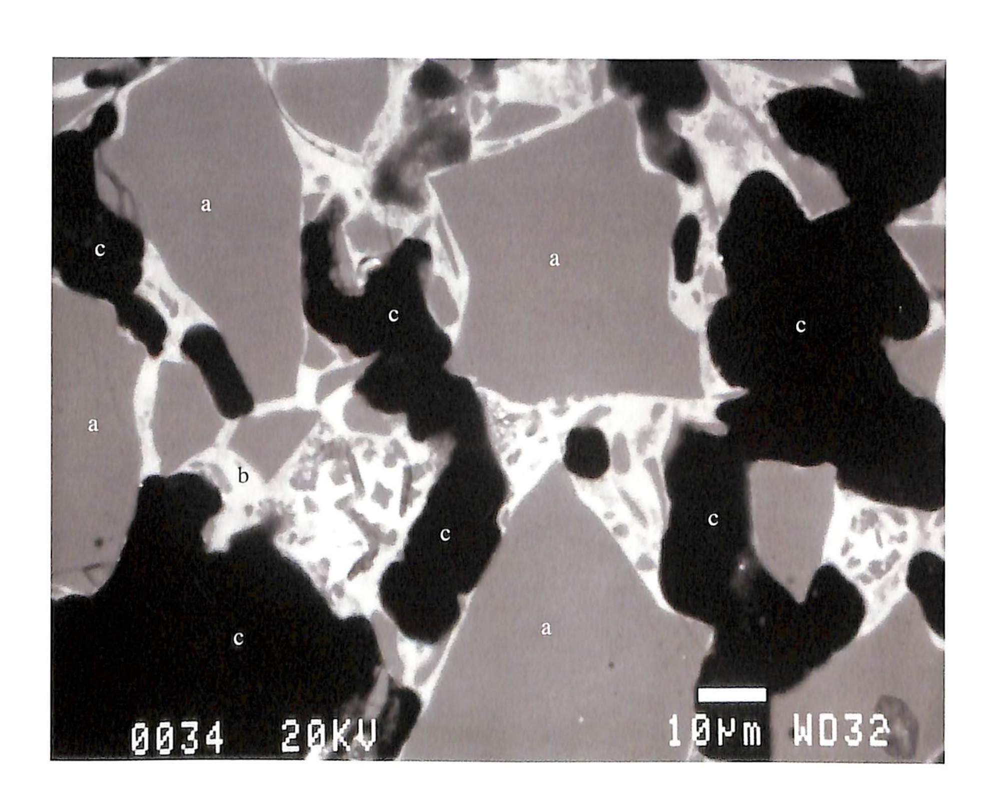
قائمة المصطلحات

تشينتاماني	*çintamani*	ثلاثة أهلة، وتتضمن عادة خطوط جلد النمر في الفن البوذي
فرمان	*firman*	وثيقة رسمية تركية
إمارة	*imaret*	مؤسسة خيرية تركية
لينغزي	*lingzhi*	رمز زخرفي صيني للفطر
نقاشون	*nakkashane*	دار النقاشين، أو ورش مصممي النقوش في البلاط التركي
برونوس	prunus	شجرة فاكهة مزهرة، تستعمل عادة كرمز زخرفي في الفن الصيني
قيلين	*qilin*	حيوان أسطوري صيني
	saz	ورقة شجر مسنَنة على شكل حرف "S"
تومباك	*tombak*	النحاس المطلي بالذهب
	tughra	الطغرة، ختم السلطان التركي



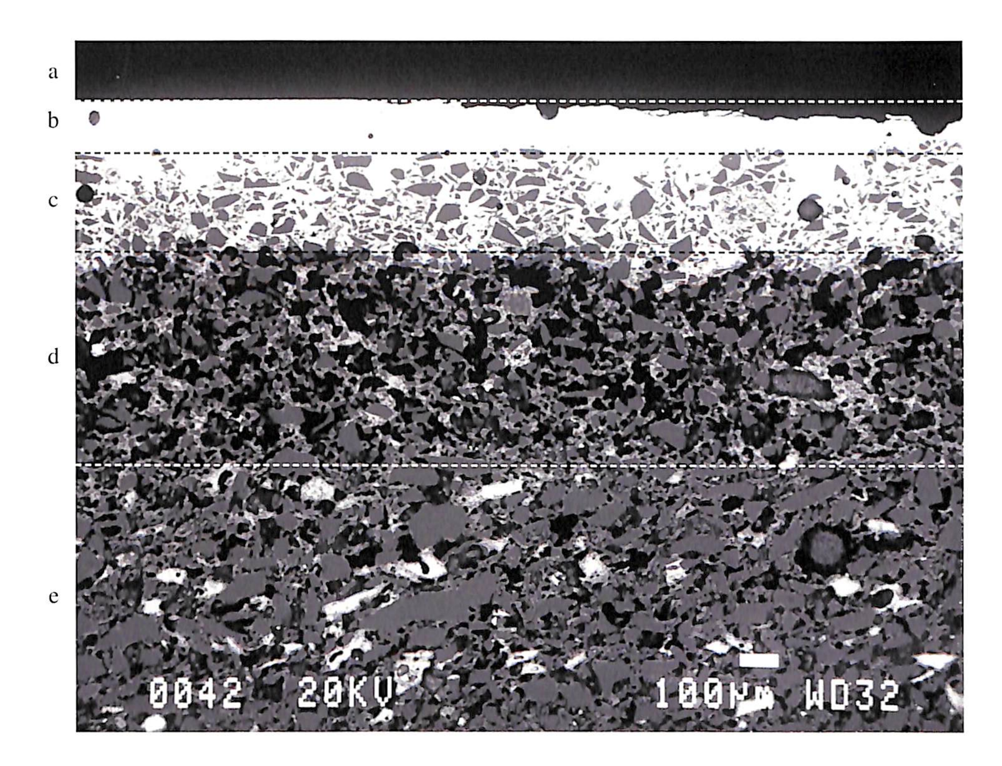
إنتـــــاج الفخـــــار الإزنيـــــقي

حقّق صانعو الفخار الإزنيقي إنجازات باهرة تسرُ العين وتشهدُ على نجاحهم التام في السيطرة على المواد الخام التي كانوا يستعملونها والأفران الخاصة التي كانوا يحرقونه فيها. ومن الواضح أنهم أتقنوا كل الإتقان عملية الحصول على هذه المواد وإعدادها كما يدل الفخار الرائع المزخرف والمزجّج الذي أنتجوه مرة بعد أخرى. وتُعتبر تقنية إزنيق في صناعة الفخار تقنية راقية متطوّرة ولا شك. ومن المعروف تاريخياً أن سلاطين الدولة العثمانية كثيراً ما كانوا يطلبونه ليستعملوه في مناسبات اجتماعية راقية وهامة (Atasoy & Raby، صفحة ٢٦). • وجسم الفخار صلب أبيض اللون، وهو أصلب من ذلك الذي كان يُصنع محلياً بالدولة العثمانية في القرن الخامس عشر، والمعروف باسم ميليتس (Miletus)، والمزخرف أيضاً برسوم متعددة الألوان مزجّجة. وكان أحد أسباب صناعة الفخار الإزنيقي في بداية الأمر هو «تقليد» الفخار الصيني الذي كان يتميز بلونيه الأزرق والأبيض. وربما يفسر هذا صلابته ولونه الأبيض. لكن هناك اختلافات عديدة بين الفخارين الصيني والإزنيقي وتزجيجهما (Henderson, 'Iznik Pottery'، صفحات ٨٤–٨٥). استعمل صانعو الفخار ثلاثة مكوّنات لصنعه: السيليكا، في شكل بلور صخري (كوارتز) مطحون أو رمل الكوارتز، ونسب أقل من الصلصال الأبيض، وزجاج رصاص الصودا المطحون. وأحياناً، يُطلق على هذا النوع من الزجاج المستخدم اسم «فريت»، ويشتق منه مصطلح «الفخار الفريتي» أي المصنوع من مادة زجاجية، لوصف الفخار الإزنيقي المسمى حالياً باسم «الفخار الحجري». ولقد ظهر الفخار الفريتي لأول مرة في العالم الإسلامي في القرنين العاشر والحادي عشر في مصر في عصر الدولة الفاطمية (Mason & Tite، صفحة ٧٨). وعلى الرغم من تميز الفخار الإزنيقي على الفريتي بمواصفات عديدة إلا أنه كان يُعد تطوراً طبيعياً عنه. ويبدو أن الفخار الإزنيقي قد صُنع طبقا لمواصفات «أبو القاسم» والتي دوّنها في بحثه عام ١٣٠١ (Allan، صفحات ١١١–١٢٠). • وأغلب الظن أن آنية إزنيق كانت تُحرق فيما يُعرف بأفران الدفق العلوي، التي تتكون من حجيرتين، يوضع الوقود في السفلية منهما وتُحرق الآنية في العلوية. وتتدفق الحرارة



شكل ١ : صورة مكبّرة، تم التقاطها باستعمال ميكروسكوب مسح إلكتروني، للشبكة الزجاجية الأساسية (الفريت) التي تتكوّن في جسم الفخار. وتظهر بلورات السيليكا بلون رمادي وبأشكال لها زوايا (a) وتعمل شبكة الزجاج البيضاء على الربط بينها (b) ولقد تم إضافة كمية ضئيلة من الصلصال إليها. أما المساحات السوداء الكبيرة في الصورة (c) فهي خالية من الهواء المحصور بين المواد المستعملة.

شكل ٢ : صورة مكبّرة، تم التقاطها باستعمال ميكروسكوب مسح إلكتروني، لمقطع قطعة فخار تقليدية من إزنيق. ويبيّن الشكل سطح الطلاء الزجاجي (a)، وطبقة من الزجاج تبدو بيضاء (b) وهي التي تم فيها إذابة الصبغة اللونية المزجّجة، وطبقة تم فيها التفاعل بين الطلاء الزجاجي وجسم الآنية (c)، وطبقة الخلفية (d) التي تشمل حبيبات لها زوايا أصغر حجماً من مادة السيليكا (وتبدو رمادية) ونسبة عالية من الفريت (تبدو بيضاء) أكبر من تلك المتواجدة في جسم الآنية تحتها (e).



المتولدة من الوقود عبر قنوات هوائية خاصة توصل الغرفة السفلية بالعلوية حيث كانت تُرصّ الآنية. وعلى الرغم من عدم توفر أي دليل مادي، ونظرا لدقة التصميمات والزخارف المزجّجة، فمن المُعتقد أن صانعي تلك الآنية كانوا يعملون على حمايتها من تغيّرات درجة الحرارة ومن مواد التزجيج المتساقطة بوضعها في آنية أخرى أكثر قوة تسمى بالواقيات، (Henderson, *Science*، صفحة ١٣٨). وتنصهر شظايا الزجاج المطحون في الآنية مع ارتفاع الحرارة بالفرن مشكّلة شبكة بين بلورات السيليكا، تبقى بعد أن تبرد (شكل ١). وكان من الاعتبارات الهامة التي يحتاط لها صانعو تلك الآنية، هو «ضبط» عملية التزجيج ـ أي أنهم كانوا يراعون ألاّ يتقلّص جسم الآنية أو طبقة الزجاج على نحو أسرع من الآخر، وإلاّ ظهرت شروخ في طبقة الزجاج، أو حتى سقطت طبقة الزجاج تماماً. ولهذا، وجب استعمال أكسيد الرصاص في «الفريت» المستخدم في جسم الآنية الفخارية وكذلك في طبقة الزجاج، وذلك للمساعدة على ضبط معدّلات التقلّص في الاثنين عند تبريد الآنية بعد عملية الحرق. • وكانت هناك طريقة أخرى مستعملة لوضع طبقة الزجاج على الآنية الفخارية في إزنيق، وذلك باستخدام طبقة تحتية خاصة (أنظر الشكل ٢) (Henderson, *Science*، صفحة ١٢٣). تكونت تلك الطبقة التحتية من مواد خام مماثلة لتلك التي صُنع منها جسم الآنية نفسها، ولكنها هنا طحنت حتى أصبحت ناعمة جداً، وحجم حبيباتها أصغر بكثير ونسبة الحديد فيها أقل، الأمر الذي جعل لونها أبيض. وكانت تلك الخلفية التحتية البيضاء توضع على أواني إزنيق وقراميدها كطبقة رقيقة تحت الطلاء الزجاجي الأخير (Tite، صفحة ١٢٣). كانت الطبقة التحتية تتفاعل مع الطلاء الزجاجي أثناء عملية الحرق، فتساعد على تثبيته (أنظر طبقة التفاعل في الشكل ٢). وفرت الطبقة التحتية أيضاً سطحاً ناعماً أمكن نقش الزخارف والتصميمات الفنية عليه، وخلفية بيضاء ناصعة للزركشة والزخرفة. ثم غطت الزخارف بعدئذ طبقة تزجيج شفافة (الطلاء الزجاجي)، ومن هنا جاء المصطلح «الطلاء المزجّج». • وتبدو أواني إزنيق وقراميدها رائعة ومصقولة لأن الطلاء الزجاجي المستعمل فيها يحتوي على أكسيد الرصاص الذي يمنحه قدرة عالية عاكسة للضوء. ويُصنع الطلاء الزجاجي في أواني إزنيق بصهر خليط من بلور صخري (كوارتز) مطحون أو رمل (سيليكا)، ورصاص أحمر (أكسيد)، والصودا (أحد المواد المعدنية مثل النطرون) في بوتقة خاصة. ويعمل الرصاص والصودا على تخفيض درجة انصهار الزجاج الناتج إلى نحو ٧٠٠ـ٨٠٠ درجة مئوية. ومن المكوّنات المعدنية الأخرى التي تميّز زجاج أواني إزنيق هو أكسيد القصدير. وعلى الرغم من أنه استُعمل في الكثير من القطع المزجّجة الإسلامية كعامل تعتيم للطلاء الزجاجي (عند وجوده بشكل بلورات)، فإنه كان يُذاب دائماً في فخار إزنيق المزجّج. ويُعتقد أن وجود أكسيد القصدير يزيد من نصاعة الزجاج وروعته. • وتتميز صبغات ألوان إزنيق الزجاجية وأرضياتها التحتية الملوّنة، التي كانت تُستعمل في الزخارف المزجّجة، بأكبر تشكيلة من الألوان المستخدمة في القطع الفخارية التي تعود إلى ما قبل العصر الحديث. وقد تطوّرت ألوان التصاميم المزجّجة من الأزرق والأبيض في حوالي عام ١٤٨٠ التي كان يتم الحصول عليها باستعمال اللون الفيروزي، وذلك باستخدام خلفيات تحتية ملونة في حوالي عام ١٥٥٠ بلون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي والأخضر والأرجواني (الباذنجاني) والألوان شبه السوداء. وعند تصميم الزخارف المزجّجة، كثيراً ما كان يحدد ظلل أسود (لونه أخضر داكن في الحقيقة) المناطق التي سيتم تلوينها فيما بعد. وكانت المواد الأوّلية للألوان تُشتق من المعادن المتكوّنة في الصخور القديمة ـ الكوبالت للون الأزرق، والنحاس للون الفيروزي، والمنغنيز للون الأرجواني، والنحاس مع الحديد للون الأخضر.



أما الطلل الأسود (أخضر داكن) فكان يُصنع من حُبيبات صبغات لون الكروم عالية التركيز ـ وكانت هذه أول مرة يُستعمل فيها عنصر الكروم في أي مكان في العالم لتلوين الزخارف المزجّجة. وما الأرضيات التحتية إلا مركب يشمل حُبيبات الصلصال المسحوقة الدقيقة والناعمة جداً، ويتم الحصول على الأرضيات الحمراء بإضافة عناصر معدنية غنية بالحديد. وكان سمك الأرضيات الحمراء التي استعملها صانعو الفخار في إزنيق كبيراً، وغالباً ما كانت من دون طلل يحددها. ويشار إليها عادة باسم «الخلفية الحمراء البارزة».

التحليل الفني لمجموعة متحف الفن الإسلامي في قطر

تم إجراء تحليل علمي لأواني إزنيق وقراميدها في مجموعة متحف الفن الإسلامي في قطر، واستُعمل في ذلك مسبار مجهري إلكتروني (Henderson, 'Electron-probe'، صفحات ٧٨–٧٩)، ضمن أسلوب علمي يحدّد نسبة المركّبات المؤكسدة المتواجدة في الطلاء الزجاجي، كما استُعمل ميكروسكوب مسح إلكتروني ليقدّم معلومات عن تركيبه (ومكوناته). وتم الكشف عن مكوّنات بلغ عددها اثنين وعشرين، وكان إجمالي كل المركّبات ١٠٠٪، مما يعني أنه قد تم الكشف عن مكوّنات الطلاء الزجاجي كله. • وأشار التحليل إلى أن الطلاء الزجاجي يتكوّن من ثلاثة مكوّنات أساسية: أكسيد الرصاص (PbO) ـ بنسبة تبلغ ٢٣ إلى ٣١٪ (وزناً) ـ، والصودا (Na_2O) ـ بنسبة تبلغ ٥,٤ إلى ١٣,٧٪ (وزناً) ـ، والسيليكا (SiO_2). واتضح أنه تمت إذابة أكسيد القصدير (SnO_2) في الطبقة الزجاجية العلوية الشفافة، وتبلغ نسبته ٥,٦٪ (وزناً). وتتطابق هذه المميزات التكوينية مع نسب المكوّنات التي توصلوا إليها آنفاً بالنسبة لمنتجات إزنيق الخزفية (Tite، صفحات 115ff؛ Henderson, 'Iznik Pottery'، صفحات ٦٥–٧٠؛ Henderson & Raby، صفحات 124ff). • ولقد تم فحص قطعتين من أواني إزنيق الموجودة بالمعرض فحصاً كيميائياً: قارورة رقم ١ وطاس رقم ١٢. وتزين كل منهما زخارف مزجّجة وطلاء زجاجي أزرق. أما الطلاء الزجاجي الأزرق فقد اتضح أن لونه يأتي من استخدام أكسيد الكوبالت (CoO)، مع نسبة ضئيلة من شوائب أكسيد الأنتيمون (Sb_2O_3). • أما القطعة رقم ١٣، وهي لوحة تتكون من عشرين قرميدة، فتزينها زخارف مزجّجة باللونين الأزرق والفيروزي. وتم الحصول على الزخارف الزرقاء المزجّجة باستعمال أكسيد الكوبالت بنسبة ٠,٠٨٪، مع أكاسيد النحاس والحديد والزنك. بينما تم تلوين الزخارف الفيروزية المزجّجة بواسطة أكسيد النحاس (CuO) بنسبة ١,٥٪. • كما تم إجراء تحليل لمكوّنات القطعتين رقم ١٨ ورقم ١٩ اللتين تعودان إلى عام ١٥٦٠ تقريباً. وتشمل زخارف القطعة ١٨، التي تتكون من أربع قراميد جانبية، خلفية مزجّجة باللون الأزرق وزهرة مركزية باللون الفيروزي وخلفية حمراء بارزة وطلل أسود مخضرّ. وتم الحصول على الخلفية الزرقاء الداكنة باستعمال مادة الكوبالت مع نسب ضئيلة من شوائب عدد كبير من المواد مثل الزرنيخ (As_2O_3) والنيكل (NiO_2) والأنتيمون (Sb_2O_3) والنحاس (Cu) والزنك (Zn). بينما استُعمل النحاس (Cu) في تلوين الزجاج الفيروزي. أما الطلل الأسود المخضرّ فتم الحصول عليه باستعمال أكسيد النحاس (CuO) بنسبة تركيز أعلى مما هي عليه في الزجاج الفيروزي (١,٢٪ بدلا من ٠,٤٪). أما لون الخلفية الحمراء فتم الحصول عليها باستعمال حبيبات غنية بالحديد، بنسبة تبلغ ١,٥٪ (Tite، صفحات ١٢٧–١٢٨؛ Henderson, *Science*، صفحات ١٩١–١٩٣). • وبالنسبة للقطعة ١٩، فقد تم تحليل مكوّنات القرميدتين اللتين لهما أطراف متعرجة وزخارف على خلفية حمراء وأرضية تحتية بلون الكوبالت الأزرق ونقوش بيضاء. وهنا أيضاً تم الحصول على الزجاج الأزرق باستعمال الكوبالت مع شوائب الزرنيخ (As_2O_3) والنحاس (Cu) والزنك (Zn). وتلوّن الخلفية الحمراء هنا أيضاً حبيبات غنية بالحديد (كان في إحداهما Fe_2O_3 بنسبة ٦,٤٪). • وعموماً، فإن القطع الخزفية والقراميد المنسوبة إلى إزنيق في مجموعة متحف الفن الإسلامي في قطر والتي تم اختبارها علمياً تتسم بمواصفات تتطابق مع مواصفات منتجات إزنيق الأصلية. فبمجرد أن أتقن صانعو الخزف في إزنيق التعامل مع المواد الخام التي تحقق لهم أفضل النتائج، استعملوا نفس المكونات لصناعة الأواني مرة تلو الأخرى، وأضافوا إليها شتى ألوان الطلاء الزجاجي ونجحوا في إنتاج أجمل المنتجات الفخارية في العالم الإسلامي وأرقاها.



١

قارورة
إزنيق، حوالي ١٤٨٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ١٤,٣ سم، القطر ١٤ سم
رقم القطعة: PO.005.97

جسم القارورة كروي الشكل، ولها عُنق دقيق قصير بحلية دائرية رقيقة ناتئة؛ أما قعر حلقة القاعدة فهو غير مزجّج، والقاعدة المزجّجة محدّبة باتساع في الوسط. وعلى القارورة رسم يصوّر منظراً ملفتاً للأنظار يواجه فيه ببغاءان كل منهما الآخر وهما جاثمان على جذعي شجرتين متموجين، وبينهما نخلة منمّقة، ويكتنف الجميع زخارف نباتية وأوراق شجر رقيقة المنظر. وفي يمين المنظر نهر متدفق يسبح فيه السمك عكس اتجاه تدفق مياهه، وعلى اليسار منظر مائي آخر به أعشاب مائية وتبدو فيه ثلاث سمكات لها رأس واحد. وعلى الجانب الآخر من القارورة منظر لمبنى مزركش حوائطه مغطاة بالقرميد وتتخللها نافذتان أو مشكاتان كبيرتان تملأهما زخارف نباتية رائعة. ويعلو هذا كله عدد من الشرفات بينها سقف مائل وبرجان لكل منهما قبة مدبّبة، ولهما نوافذ خشبية مزودة بألواح تزينها سلسلة من الأطواق المتشابكة. وعلى كل من الجانبين كشكان بقبتين، وخلف المباني أربع شجرات صنوبر. يزيّن الجزء السفلي من الإناء شريط زخرفي عريض به زهور منمّقة على غصن رقيق متموّج، وكلها على خلفية زرقاء. تنحني أطراف الزهور بلطف بينما تحمل السوقُ أوراقاً لولبية معقوفة.

يكتنف وظيفة هذه القارورة، بجسمها الكروي وعُنقها الدقيق، شيء من الغموض. أما شكلها، فقد ذكر بعضُهم أن القاعدة المحدّبة من السمات التي تميز الزجاج المصنوع بالنفخ، وأن ذلك قد يشير إلى أن صانعها استلهم فكرته من قطعة فنية أخرى، كقارورة زجاجية من البندقية ربما (راجع Sotheby's London, *The Turkish Sale*, 1997، قطعة رقم ٣٤). أما الزخارف النباتية فتربط هذه القارورة بشمعدان قديم شهير من إزنيق، يعود إلى نفس التاريخ، وطبقين أحدهما بمتحف اللوفر (قطعة رقم ٦٣٢١) والآخر بمتحف Haags Gemeentemuseum (قطعة رقم OCI 6-36)، وهما مزخرفان بشريطين من الرسوم النباتية (راجع Carswell, *Iznik Pottery*، رقمي ١٥ و ١٦؛ Atasoy & Raby، شكل ٢٧٩). وقد يكون الرسم المعماري تصويراً خيالياً لسراية طوبكابي الجديدة حينئذ، وخاصةً لتشينيلي كوشك. وإذا قارنّا البرجين وقبتيهما المدبّبتين بصورة محفورة لسراية طوبكابي في صحيفة *Nuremberg Chronicle* (١٤٩٣)، فسنجد أنهما يتميزان بنفس الأسلوب البدائي ويقتسمان نفس المواصفات كالقباب المدبّبة (راجع Neçipoğlu, *Architecture*، الطبق ٢٤). وكان لتشينيلي كوشك طابقان من النوافذ على الواجهتين الجانبيتين (نفس المرجع، شكل ١١٩)، بينما من المرجح أن تكون النوافذ المرسومة على القارورة أقرب إلى المشكاة. وقد يكون المبنى نفسه تم بناؤه (في عام ١٤٧٢) بأيدي حرفيين فارسيين، مثله في ذلك مثل لوحة فسيفساء القرميد. ويكتنف الغموضُ أيضاً الرسم التصويري لببغائين متماثلين وجدولين متدفقين. المبدأ الفني تقليد مبسّط لتصميم صيني من القرن الرابع عشر. فهناك طبق باللونين الأزرق والأبيض، من يوان، في مجموعة سراية طوبكابي (القطعة رقم TKS 15/1481)، يحمل رسماً غير متسق لطائري تدرُّج يحيطان بأشجار لسان الحمل في منظر طبيعي، ومن السهل التكهّن بأن صانعي الفخار في إزنيق ربما قلّدوا هذا مع تغيير الشكل والأسلوب. فالطائران صارا متماثلين تماماً، وأصبحت أشجار لسان الحمل نخلة منمّقة. وتنتشر الزخارف النباتية الرائعة بحرية تامة في اللوحة. ربما أعطانا الأسلوب الزخرفي العام للقارورة صورة أوضح فهو يشبه إلى حدٍّ كبير الزخارف التي تزين القرميد السوري ذا الشكل السُداسي والذي يعود إلى أواسط القرن الخامس عشر. ففي مسجد ومقبرة التوريزي (المتوفي عام ١٤٢٣) في دمشق، يوحي ذلك القرميد بأنه مُستلهم من أصل صيني، وأن الحرفي أصلاً من تبريز (راجع Carswell, 'Six Tiles'، صفحة ١٠٠). أما الجدولان المتدفقان فقد يتكهّن المرء بأنهما يصوّران امتزاج القرن الذهبي بخليج البوسفور، الأمر الذي يعزّز النظرية القائلة بأن المبنى الذي يحيطان به هو القصر الجديد لمحمد الفاتح في سراية طوبكابي.



٢
قارورة
إزنيق، حوالي ١٥٢٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ٢٣ سم (٣٢ سم بالرقبة المعدنية)، القطر ٢٠,٢ سم
رقم القطعة: PO.045.99



٣
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٣٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٨ سم، القطر ٤٥,٥ سم

قارورة إجاصية الشكل فقدت عنقها وتم استبداله برقبة معدنية برونزية ذات غطاء مثبت بمفصّلة، وهي مرصعة بسلسلتين من الماس. الجزء السفلي من القاعدة غير مزجّج. ويزيّن جسم القارورة رسوم بلون الكوبالت الأزرق البديع، في شكل أربع قلادات زهرية مدببة تنتشر بينها شجيرات السرو الزخرفية الرائعة. وتنبثق أشكال القلادات هذه من رواب عشبية رقيقة وتتوسط كلاً منها زهرة مركّبة بشكل نخلة قصيرة وبتلات بشكل قطرات الدمع؛ ويحيط بها عدد من الزهور الصغيرة المشابهة لها تقوم على سوق دقيقة كحد السيف. وتنبثق شجيرات السرو من قاعدة ذات إطار تزيّنها زخارف حلزونية متموجة، أما الشجيرات نفسها فتظلّلها انحناءات متعرجة تعطي انطباعاً بتمايلها مع الريح. ومن نفس القاعدة تنبتُ سوق رقيقة وتتموّج حاملةً الورود والأزهار فتحيط بالشجيرات وتتفرع مرتفعةً خلفها. وتتدلى من عنق القارورة أوراق نباتية بين الشجيرات وأشكال القلادات. وفي القسم السفلي من جسم القارورة شريط من الزخارف المتعرّجة المتدرّجة وإكليل من الورد على ساق متموّجة على خلفية زرقاء بين أزواج من الحلقات الحلزونية؛ وللزهور قلوب حلزونية أيضاً. وعلى قاعدة القارورة، شريط متموّج غير منتظم الشكل على خلفية زرقاء تشمل ثلاث حلقات حلزونية رقيقة.

وكانت القارورة فيما مضى ضمن مجموعة الحميزي (قطعة رقم I/363)، وقد ظهرت أيضاً برسومات توضيحية في كتاب Atasoy & Raby (شكل ٣٠٤). وتربط الزهور هذه القطعة بالقارورة الشهيرة بالمتحف البريطاني، والتي كانت فيما مضى ضمن مجموعة غودمان، والتي تحمل نقشاً لعبارة أرمنية مؤرخة في ١٥٢٩، وتربطها أيضاً بمجموعة كبيرة من مصنوعات الفخار المشابهة التي تزينها زخارف مماثلة (Atasoy & Raby، صفحة ١٠٥–١٠٧). وتشمل هذه قراميد تزين مقبرة الزعيم تشوبان مصطفى باشا في غبزي، شرق اسطنبول، من حوالي ١٥٢٩، وسلطانية تقوم على قاعدة طويلة في المتحف البريطاني (قطعة رقم OA G. 1983.8). والقلائد الزخرفية، بأوراقها الدقيقة، تنقل روح تصاميم الخزف الصيني في القرن الرابع عشر باللونين الأزرق والأبيض، والتي تشمل رسماً رمزياً لبحيرة اللوتس. وتظهر هذه الزهور المميزة أيضاً على طبق بمتحف Arkeoloji Müzesi (القطعة رقم 814)، وإبريق بمتحف سادبرق هانم (قطعة رقم I.33.3917) وشمعدان بالمتحف البريطاني (قطعة رقم OA 78.12-30.522). وفي كل هذه القطع، يقتبس الرمز الزخرفي من الحلية التي كانت تزين الفرمانات العثمانية في أوائل القرن السادس عشر بزخارف زهرية تقوم على سوق حلزونية رقيقة.

لهذا الطبق حافة مائلة متموّجة، وقعر حافة قاعدته المائلة غير مزجّجة. وفي وسط الطبق شجرة، ذات جذع منحن وأفرع كاللهب، تنبثق من زخارف رمزية على شكل أمواج. وتلتف حول الشجرة كرمتان تحملان ستة عناقيد من العنب وأوراق العنب وحوالق لولبية رقيقة، وثلاث زهرات على سوق أدق تتخلل أفرع الشجرة. وفي المساحة بين أزواج من الدوائر المركزية يوجد اثنتا عشرة باقة مزهرة، تتناوب فيها رسومات فطر لينغزي مع باقات ورود شبيهة بالقرنفل. ويزين حافة الطبق شريط زخرفي في شكل موجات متكسّرة على خلفية من حراشف متراكبة وأوراق نباتات ثلاثية الشكل بلون فيروزي بديع. وعلى ظهر الطبق رسم لاثنتي عشرة باقة مزهرة مثل تلك المذكورة أعلاه، وهي أيضاً مرسومة بين دوائر مركزية.

وكان هذا الطبق الفريد فيما مضى ضمن مجموعة أنتاكي، ويجمع بين الحافة المقتبسة من أساليب يوان الفنية وبين رموز مينغ الزخرفية التي تعود إلى أوائل القرن الخامس عشر، مثل عناقيد العنب وباقات الزهور. وقد جاء وصفها برسومات توضيحية لدى Atasoy & Raby (بالألوان؛ شكل ٣١٦؛ وأبيض/أسود، شكل ١٧١). وفي طبق بمتحف فكتوريا وألبرت (قطعة رقم C.2019-1910؛ أنظر Atasoy & Raby، شكل ٣١٥)، حيث يظهر ثعبان يهاجم طائراً وهو ملتف حول شجرة مشابهة. أما المغزى الرمزي لكل من الطبقين فلا زال يكتنفه الغموض.



٤

زجاجة ماء (سوراهي)
إزنيق، حوالي ١٥٤٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة بلون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٣٧ سم، القطر ١٦,٨ سم
رقم القطعة: PO.047.99

زجاجة ماء تتميز بجسم كروي بديع وعنق طويل يتسع عند القمة وتزينه حلية بارزة كالطوق حوله؛ أما قعر القاعدة الحلقية الدقيقة فهو غير مزجّج. ويزين الزجاجة نقش زخرفي وردي الشكل داخل حلقات دائرية متعرّجة على خلفية فيروزية اللون، وترصّعها زخارف تشينتاماني. وعند نقطة التقاء عنق الزجاجة بجسمها الكروي شريط من الحلية الشاريّة المتشابكة بين زوجين من الحلقات الدائرية. وعلى الجزء السفلي من جسم الزجاجة نطاق من البتلات مدبّبة الشكل بين حلقات مزدوجة من أعلى وثلاثية من أسفل. وعلى الحافة الخارجية لقاعدة الزجاجة يوجد شريط من الحلية الشاريّة. أما الحلية الدائرية البارزة فتحتوي على شريط من زخارف وردية متصلة، وعلى حافة العنق الطويل شريط آخر من الحلية الشاريّة المتشابكة.

وقد دُوّن (بالحبر) على قعر زجاجة الماء هذه، التي كانت يوماً ضمن مجموعة كليكيان: *'On loan from Mr Kelekian 4-7-12'* أي «إعارة من السيد كليكيان ٤-٧-١٢» و*'LENT BY KELEKIAN NO. 130'* أي «أعيرت من قِبَل كليكيان رقم ١٣٠»، وأرقام كثيرة أخرى (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وبعد ذلك، ضُمّت الزجاجة إلى مجموعة الحميزي (قطعة رقم I/613). وكتاب Atasoy & Raby (الشكل ١٥١) يربط بين هذه الزجاجة وبين ثلاثة أطباق موجودة في ثلاثة متاحف مختلفة - متحف سادبرق هانم (قطعة رقم P.490.9124)، ومتحف Musée du Monde Arabe (قطعة رقم 55.92)، ومتحف Musée de la Renaissance (قطعة رقم CL.9304)، كما يربط بينها وبين زجاجة ماء ثانية في المتحف البريطاني (قطعة رقم OA 78.12-30.519) وإبريق معدني له قاعدة ألمانية أحدث منه في مجموعة والاس (قطعة رقم C. 198). وكل هذه الأشياء تشمل خصائص متشابهة في الشكل أو الزخارف التي تزينها، خاصة الزخارف الوردية وزخارف تشينتاماني. كما ترتبط هذه القطع بالآنية التي يُطلق عليها «القرن الذهبي» التي تميزها زخارف لولبية ووريدات صغيرة، وتقتبس الرمز الزخرفي من الحلية التي كانت تزين الفرمانات العثمانية التي تحمل ختم السلطان سليمان. وأقدم هذه القطع زجاجة ماء بالمتحف البريطاني، كانت فيما سبق ضمن مجموعة غودمان، والتي تحمل نقشاً لعبارة أرمنية مؤرخة في أواخر عام ١٥٢٩ (أنظر Carswell, *Iznik Pottery*، صفحة ٤٦-٤٧).

وقد كتب الكثيرون عن أصل تشينتاماني وجمعه مع خطوط جلد النمر، التي تظهر في كافة الفنون الزخرفية التي تعود إلى القرن السادس عشر. ويمكن تتبع هذه إلى منطقة وسط آسيا والتقاليد البوذية القديمة، والتي جلبها المنغوليون معهم إلى بلاد فارس وغرب آسيا. وربما تكون هذه الزخارف قد فقدت معناها الرمزي الأول، إلا أنها بقيت رمزاً زخرفياً قوياً في الإمبراطورية العثمانية. وهناك ملخص وافٍ لكل الأدلة في دراسة جيرارد باكان بعنوان 'Çintamani'.



٥

طبق
إزنيق، حوالي ١٥٣٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٧,٢ سم، القطر ٤٠,٥ سم
رقم القطعة: PO.046.99

لهذا الطبق حافة مائلة متموّجة، وقعر حافة قاعدته المائلة غير مزجّج. وفي وسط الطبق ثلاثة عناقيد من العنب تحيطها أوراق العنب وحوالق لولبية رقيقة مرسومة داخل حلقات مركزية مزدوجة؛ وتحدد الأوراق لمسات رقيقة من لون فيروزي بديع. وفي المساحة بين أزواج من الدوائر المركزية يوجد عشر باقات من رسومات فطر لينغزي مع أوراق مدبّبة مفصّصة. ويزين حافة الطبق شريط زخرفي واضح في شكل موجات أفعوانية متكسّرة بين أزواج من الحلقات المركزية والمتعرّجة. وعلى ظهر الطبق رسم لعشر باقات أخرى من الفطر مرسومة بين أزواج من الدوائر المركزية. وعلى قاعدة الطبق حلقات مزدوجة داخل حافة القاعدة، وهناك زوج آخر من الحلقات في الوسط.

وكان هذا الطبق فيما مضى ضمن مجموعة الحميزي (قطعة رقم I/683)، وصدرت له رسومات توضيحية ملونة في كتاب Atasoy & Raby (شكل ٣١٣). يتميز تصميم الطبق بمجموعة من الرموز الزخرفية المقتبسة من الخزف الصيني باللونين الأزرق والأبيض من القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر، وتشمل مجموعة سراية طوبكابي نماذج من كلا النوعين. أما تصميم الموج المتكسر على الحافة فيتواجد في العديد من أطباق يوان، مثل (القطعة رقم TKS 15/1480) التي تحليها أيضاً حافة متموّجة (أنظر Krahl, II، رقم ٥٥٢). كما يوجد طبقان من أوائل القرن الخامس عشر بهما رسوم لعناقيد عنب في الوسط (رقم القطعتين TKS 15/1446 و TKS 15/1456)، وتحليهما زخارف تتكون من اثنتي عشرة باقة من الزهور بين حلقات متوازية، وست منها من نوع لينغزي الذي يشبه إلى حد كبير طبق إزنيق. وهناك ثلاثة أطباق صينية أخرى تحمل هذا التصميم نفسه من مجموعة أردبيل في طهران (أنظر Pope، الطبقين ٣٧ و ٣٨). لمناقشة مزج تصاميم يوان ومينغ القديمة في الفخار الإزنيقي، (راجع Carswell, *Iznik Pottery*، صفحات ٥١-٥٣، والشكل ٢٧ الذي يشمل صورة لقطعة إزنيقية بديعة في متحف بيناكي). أما الحلقات المزدوجة المرسومة على القاعدة فتتواجد على أكثر من ٢٥٠ قطعة من الخزف الصيني في اسطنبول، ولكن بدون العلامة الملكية المعتادة التي تتكون من ستة رموز لم يكن للأتراك أن يدركوا كنهها. ويُعتبر طبق إزنيق نموذجاً نادراً لانتقال الرمز الزخرفي إلى المصنوعات الخزفية العثمانية، على الرغم من أنه أصبح رمزاً شائعاً يُستعمل على قاعدة آنية كوتاهيا في أواخر القرن الثامن عشر.



٦

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٥٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق

الارتفاع ٧,١ سم، القطر ٣٦,٦ سم



٧

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٥٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي وبدرجات مختلفة من اللون الأرجواني، ومطللة باللون الأزرق الداكن

الارتفاع ٧,٧ سم، القطر ٣٨,١ سم

لهذا الطبق حافة مائلة متموّجة قليلاً وقاعدة محدّبة، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج. في وسط الطبق رسم لوردة كبيرة من نوع مهجّن يشبه زهرة الفاوانيا، ولها بتلات دقيقة كالنصل ومشبك ثلاثي يربطها بالساق. ويحيط بها زوجان من زهور التوليب والأقحوان، وتنبثق كلها من رابية مورقة. زهور التوليب الأكبر حجماً مزينة بخطوط متعرجة والأصغر لها بتلات منقطة. كافة الزخارف منقوشة على خلفية زرقاء داكنة. وعلى حافة الطبق أربعة عشر رسماً زخرفياً بارزاً بكل منها زهرتان صغيرتان على ساقين متمايلتين، وهي أيضاً منقوشة على خلفية زرقاء داكنة. وعلى ظهر الطبق رسم لسبعة زخارف بصورة فاكهة، تنتشر بينها تكوينات زخرفية تشمل حلية درجية (من أعلى)، وزهرتي توليب (من أسفل)، موزّعة بين أزواج من الحلقات المركزية. وهناك حلقة متموجة مرسومة على أسفل حافة الطبق.

وعلى قاعدة الطبق عدد من بطاقات التعريف تحمل العبارة: '*LENT BY KELEKIAN NO. 97*' أي «إعارة من كليكيان رقم ٩٧»، وعبارة نهايتها '*droite*...' أي « ... الحق »، وعدد من الأرقام المدوّنة بالحبر (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وشريط الزخارف البارزة الذي يشمل أزهاراً صغيرة على حافة الطبق، يشبه شريطاً على مجموعة من الأطباق وحلية معلقة موجودة في متحف بيناكي. وترتبط هذه الحلية بالقنديل المعلق المشهور في المتحف البريطاني، وهي أصلاً من قبة الصخرة وتحمل توقيع « موزلي »، بتاريخ ١٥٤٩ (راجع Carswell, *Iznik Pottery*، صفحات ٦٤–٧٠؛ وAtasoy & Raby، صفحات ١٣٥–١٤٠). وللطبق علاقة مباشرة بطبق آخر بنفس المقاسات بالضبط في متحف بيناكي (قطعة رقم ٣، لم يُنشر عنها شيء)، ويتميز بحافة مماثلة تماماً تميزها زخارف متكررة تشمل أزواجاً من الزهور الصغيرة في إطار زيني. ووسط الطبق رسم لزهرة أبسط وزهور أصغر، وكلها منقوشة على خلفية زرقاء داكنة أيضاً. أما قعر الطبق فيحمل رسوماً زخرفية درجية كبيرة وأزهار التوليب وغيرها من الأزهار الصغيرة على خلفية بيضاء تماماً. وهناك طبق ثالث ينتمي إلى عائلة الأطباق ذات الخلفية الزرقاء وهو في المتحف البريطاني (قطعة رقم OA 78.12-30.531) ويزينه تصميم زخرفي نباتي يمتد من المركز وحول الحافة (راجع Atasoy & Raby، الشكل ٣٤٥). قد تنتمي هذه الأطباق إلى مجموعة من القراميد المزخرفة بألوان فيروزية وزرقاء، وبعضها أيضاً يشمل بعض التفاصيل باللون الأخضر الفاتح، كانت أولى بشائر عصر الآنية الرقيقة المزخرفة بعدة ألوان والتي ترجع إلى أواسط فترة حُكم السلطان سليمان (١٥٢٢–١٥٦٦). أولى هذه اللوحات موجودة في مجموعة داوود (رقم القطعة Isl. 182)، والثانية تزين غلاف مجموعة غاستون ميجيون *Exposition d'Art Musulman*، المنشور في باريس في ١٩٢٥ بمناسبة المعرض الذي أقيم في مدينة الإسكندرية في نفس العام. أما الثالثة فموجودة في هذا المعرض (رقم ١٣).

لهذا الطبق حافة مائلة متموّجة وهو مقعَّر بعمق. قعر حافة القاعدة المائلة غير مزجّج، كما توجد نقطة غير مزجّجة وسط القاعدة. تنتشر تفاصيل هذا التصميم غير المألوف في كل زخارف الطبق، فتوجد زهور على سوق متمايلة تنبثق من رابية مشجرة نجمية الشكل. وهناك زهور الأقحوان وبراعم صغيرة ثلاثية الشكل وبراعم التوليب، أما الأوراق فهي مسنّنة. ويزين حافة الطبق ثلاث عشرة حلية زخرفية درجية متناسقة. ويزين ظهر الطبق رسم لستة أزواج من براعم التوليب تنتشر بينها ستة زخارف وردية.

يعرض كتاب Atasoy & Raby عدة أمثلة لأطباق أخرى طغى التصميم الزخرفي على سطحها بصرف النظر عن وجود الحافة أو عمق تقعير الطبق، (الأشكال ٣٤٠-٣٤٦ و٣٥٠ و٣٦٨ و٣٦٩) وذلك بالرغم من أنه جرت العادة على اتباع هذا الأسلوب مع الأطباق المسطحة الخالية من الحواف. ويظهر رسم الحلية الدرجية المميّز على عدد من الأطباق ترتبط بالآنية الفخارية للفنان الشهير « موزلي » (أنظر Atasoy & Raby، الأشكال ٢٣٦ و٢٥٠ و٢٥٦ و٢٦٢). الكتالوج رقم ٨ في المعرض الحالي يظهر براعم ثلاثية مشابهة، كما يفعل غيره من الصور المنشورة بواسطة Atasoy & Raby (الأشكال ٢٤٥ و٣٥٣ و٣٦٨).



٨

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٥٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي والأرجواني الخفيف والأخضر الفاتح، ومطللة بخطوط داكنة

الارتفاع ٤,٥ سم، القطر ٢٩,٧ سم

رقم القطعة: PO.048.99

طبق دون حافة، محدّب الجوانب، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج. الطبق مزركش بزخارف منمقة تتكون من أشجار الرمان والأقحوان التي تنبثق من رابية كبيرة مشجرة بأوراق مسنّنة، وزهور أصغر حجماً وبراعم زخرفية ثلاثية. توجد حلقة واحدة داكنة حول الحرف الخارجي للطبق. وعلى ظهر الطبق ست مجموعات من براعم التوليب الثلاثية أوراقها على شكل الأرابيسك وبينها ستة زخارف وردية، وهناك حلقة تحيط بالحافة الخارجية للطبق وأخريان تحيطان بحافة القاعدة الخارجية.

كان الطبـق فيمـا مضى ضـمن مجمـوعة الحمـيزي (قطعة رقم I/249)، وتظهر له رسومات توضيحية في كتاب Atasoy & Raby (الشكل ٣٧١). وتظهر الألوان الهادئة كعلامة مميّزة لأعمال «موزلي» ومدرسته، في منتصف القرن السادس عشر تقريباً، قبل انتهاء حكم السلطان سليمان (١٥٢٢-١٥٦٦). ومن المواصفات غير المألوفة التي تميز الأطباق الأخرى التي تعود إلى تلك الحقبة هو الأسلوب الذي تم به كشط اللون لإبراز تصميم البتلات.

ولقد طُبق نفس الأسلوب على أطباق أخرى بحافة مسطحة أو من دونها تعود إلى الحقبة نفسها، حيث تم تزيين سطحها كاملاً بصرف النظر عن الخطوط المحددة للطبق أو تقسيماته. من أفضل الأمثلة على ذلك، طبق موجود في متحف فكتوريا وألبرت (قطعة رقم C. 1982-1910) وله حافة مسطحة عريضة لم تؤثر على التصميم الزيني للطبق (Atasoy & Raby، الشكل ٣٦٩). ولهذا الطبق براعم ثلاثية وزهور التوليب التقليدية، كلها على نفس الساق.

٩

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٥٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي والأرجواني الخفيف والرمادي والأخضر الفاتح، ومطللة بخطوط داكنة

الارتفاع ٧,٦ سم، القطر ٣٥,٤ سم

رقم القطعة: PO.001.99

الطبق له حافة مائلة بشكل ورقة نباتية، وحلقة قاعدته متعرّجة غير عميقة وغير مزجّجة من الأسفل، وبه ثلاثة ثقوب للتعليق واحد منها على الحافة. وفي وسط الطبق رسم لزهرة كبيرة ذات بتلات دائرية ناتئة وفي وسطها برعم، تقوم على ساق من طراز الأرابيسك الرقيق تنبثق من رابية مشجرة، ويحيط بها ساقان منحنيان عليهما لزهرة الياقوتية وورود أخرى وبراعم وأوراق مسننة تمتد إلى داخل الطبق. وعلى حافته، بين دائرتين متموّجتين، تقليد حر لتصميم يوان للموجة المتكسرة الملتوية، مع رسم دقيق لموجات ملتفة ورذاذ متطاير. وعلى ظهر الطبق ستة غصون تحمل براعم التوليب وستة زخارف مزهرة، وعلى الحافة خط دائري متعرّج.

كان هذا الطبق ضمن مجموعة سكاريسبريك، وعلى قاعدته عدة بطاقات تعريف من مالكيه السابقين: *'M. Kevorkian H.'* أي «م. كيفوركيان هـ.» (بقلم رصاص)؛ و*'ASHMOLEAN MUSEUM on loan from Mr... June.1905.'* أي «متحف أشموليان إعارة من السيد.. [غير واضح] يونيو ١٩٠٥»؛ و*'TAT c28'* (التي تعني أنه أعير لمعرض Tulips Arabesques & Turbans عام ١٩٨٢، رقم الكتالوج ٨١)، وقطعة من كتالوج بيع تقول: *''84 A DAMASCUS DISH, with shaped border, finely enamelled with a radiating spray of various conventional flowers in shades of brown, green and mauve, ammonite scrolls ... groups of leaves in blue - 14 in. diam'* أي «٨٤' طبق دمشقي بحافة مزركشة، مطلي بالمينا وتزينه زخارف متشعبة تشمل عدد من الزهور التقليدية بدرجات البني والأخضر والبنفسجي الزاهي، ولفائف صدفية على الحافة و... مجموعات من أوراق الشجر الزرقاء ـ قطر ١٤ بوصة»، وخمس بطاقات تعريف أصغر حجماً، من ضمنها بطاقة واحدة بخط عريض *'534'* (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وقد جاء نشره في كتاب Atasoy & Raby (شكل ٣٩١). زخرفة هـذا الطبق بهذه المهـارة الفائقة تشير إلى أنه قد يكون من أعمال الحرفي البـارع «موزلي»، خاصة رسومات أوراق الشـجر المسننة الرقيقة والتي يبرز اثنان منها أمام الزخارف النباتية لدعم صورة الزهرة المركزية. وهو يشبه في استخدامه للألوان الهادئة رسومات مشابهة على طبق موجود في المتحف البريطاني، وكان فيما سبق ضمن مجموعة غودمان (قطعة رقم OA G. 1983.43)، لاسيما في أسلوب معالجة الحافة (أنظر *Iznik Pottery*, Carswell، الشكل ٤٣).



١٠

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٨٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق الداكن

الارتفاع ٦,٤ سم، القطر ٢٨,٢ سم

لهذا الطبق حافة دائرية متموّجة محدّبة لأسفل وقعر القاعدة غير مزجّج، وهناك ثقب واحد لتعليق الطبق. يزين الطبق زخارف وردية في وسطه، ويحيط بهذه إكليل يتكون من ست زهور كبيرة من نوع الفاوانيا ذات بتلات أطرافها دائرية مطللة، على ساق متموّجة، وأوراق طويلة خماسية الشكل وأوراق أخرى أصغر معقوفة. ويزين حافة الطبق إكليل مزخرف بزهور وأوراق مماثلة ولكن أصغر حجماً بين خطوط دائرية متعرجة. والجانب الخارجي السفلي من القاعدة مطلي بخمسة زخارف وردية وأوراق معقوفة ثلاثية الشكل.

يُعتبر التصميم العام لزخارف الطبق تقليداً حراً لأحد أنماط الخزف الصيني (باللونين الأزرق والأبيض) التي كانت شائعة في أوائل القرن الخامس عشر. وفي النماذج الصينية الأصلية، كانت الزهرة المركزية تُرسم عادةً بنفس المقياس الذي تُرسم به البراعم المحيطة بها، ومثال على ذلك طبق في سراية طوبكابي (رقم القطعة TKS 15/1445؛ راجع Krahl، رقم ٦٠٢). أما الأوراق الخماسية التي تبدو دقيقة كالنصل، والتي شبهها جوليان رابي بسنابل القمح، فهي من السمات الفريدة المميزة لآنية إزنيق الفخارية وليس لها أي أصل صيني (راجع Atasoy & Raby، صفحات ٢٣٩-٢٤١). ويُعتبر هذا الطبق نموذجاً جيداً لما أسماه رابي مدرسة «سنابل القمح» لآنية إزنيق الفخارية. وبالإضافة إلى هذا الرمز الزخرفي، توجد صفات خاصة أخرى تميز هذه المجموعة من الآنية الفخارية، مثل تظليل الزهور الزرقاء التي تبدو وكأنها أقنعة، ومثل الأسلوب المتميز الذي تُرسم به اللفائف الدرجية المتموّجة وسلسلة الزخارف على ظهر العديد من الأطباق. وهناك سمة أخرى مميزة وهي استعمال الزخارف البيضاء البارزة على خلفية بيضاء صافية. وقد تم التعرف على أكثر من أربع وعشرين قطعة من هذا النوع على مختلف الأشكال، تشمل الأطباق والأباريق الفخارية والمعدنية والطاسات (*tazze*) والجرار والقناديل وكوز ودورق وسلطانية وشمعدان. ويشير رابي إلى أن هذا النوع كان شائعاً لمدة طويلة من القرن السادس عشر إلى السابع عشر (راجع Atasoy & Raby، صفحة ٢٤٠؛ و Carswell, 'C'est la Gare!'). للاطلاع على أمثلة من كسر آنية مماثلة تم العثور عليها بالتنقيب في إزنيق نفسها، أنظر Aslanapa, *et.al.*، (١٩٨٩). وقد شملت أعمال التنقيب (١٩٨١-١٩٨٨) مساحة صغيرة نسبياً بالقرب من مسجد أياصوفيا، حيث عُثر على ما يقرب من نصف طبق من هذا النوع (راجع Aslanapa, *et al.*، صفحة ١١٥). كما عُثر بالصدفة أيضاً، على جزء من طبق تزينه زخارف بيضاء بارزة، بالإضافة إلى أجزاء أخرى عُثر عليها في موقع كشف الآثار BHD، حيث تم العثور على أتون عتيق (نفس المرجع، صفحة ١٢٠ و١٤٣ و١٤٧ و١٤٨ و٢١٨).

١١

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق

الارتفاع ٣,٢ سم، القطر ٢٨,٧ سم

رقم القطعة: PO.026.98

طبق مسطّح قليلاً، وله حافة دائرية صغيرة. القاعدة دائرية قصيرة وهي غير مزجّجة، وهناك ثقبان محفوران بالطبق للتعليق على الحائط. يزين مركز الطبق زخارف بشكل قلادة زهرية لها بتلات مدبّبة ومتموّجة، بين دائرتين متوازيتين. وتشمل الزخارف ستة عشر شعاعاً ينبثق من المركز ونصفها مزركش ببتلات بشكل رمحي والنصف الآخر بثلاثة زخارف ورقية بأحجام متزايدة. جوانب الطبق الداخلية بيضاء سادة والحافة يزينها شريط من الحلية الشاريّة. ويزين ظهر الطبق ستة زخارف وردية ورسوم على طراز الأرابيسك بها نقطة في المركز، وكلها مرسومة بين دائرتين مزدوجتين متوازيتين تحت الحافة وفوق القاعدة مباشرة. وقد رُسمت دوائر مفردة أيضاً على قاعدة الطبق من الداخل والخارج، وهناك دائرة أخرى في مركز القاعدة.

وتُعتبر الدائرة المرسومة على القاعدة من الآثار المتبقية من الدوائر التي تزين خزف مينغ الملكي الذي كان يُصدَّر إلى الشرق الأوسط، ولكن بدون العلامة الملكية الصينية التي تتكون من ستة رموز والتي كانت هذه الدوائر تكتنفها. ومن المحتمل أن تكون من إنتاج نفس الورشة وحتى نفس الحرفي البارع، وقد سجلتُ مجموع أعماله من قبل ونَسَبْتُها إلى كوتاهيا بالقرن السادس عشر، بدلاً من إزنيق (راجع Carswell, 'C'est la Gare!'). ولكن جاء اكتشاف كسر أثرية من هذا النوع من الآنية الخزفية في إزنيق ليتعارض مع هذا التفسير (راجع Atasoy & Raby، شكل ٤٣١). أما زخارف الشريط الشاريّ الذي يزين حافة الطبق فيتكرر في طبق آخر شبه مسطّح وله حافة صغيرة في متحف فيتزويليام (قطعة رقم c-30-1911؛ أنظر Atasoy & Raby، شكل ٤٦٧)، إلا أن أبعاده أصغر قليلاً (القطر ٢٠,١ سم). وهناك طبق في مجموعة داوود (قطعة رقم 27/1978؛ أنظر Atasoy & Raby ، شكل ٤٤٧) تزينه زخارف لقلادة زهرية مشابهة في مركزه.



١٢

طاس *(tazza)*

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق

الارتفاع ١٤,٦ سم، القطر ٣٧ سم

رقم القطعة: PO.121.99



١٣

لوحة تتكون من عشرين قرميدة

إزنيق، حوالي ١٥٤٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي والأخضر الفاتح

الارتفاع ٨٥,٨ سم، العرض ١٠٤,٨ سم

للطاس حافة مائلة بأطراف متموّجة وقاعدة مرتفعة على حامل قعره غير مزجّج. وهناك حلية دائرية رقيقة ناتئة تزيّن نقطة التقاء القاعدة والحامل. وتزيّن قاعدة الطبق من الداخل زخارف بعدة درجات من اللون الأزرق وزخارف لقلادة زهرية مزركشة في الوسط تتكون من بتلات مدبّبة ومقوّسة وحلزونية ومتموّجة الأطراف، وأوراق ثلاثية الشكل بين البتلات الخارجية. والقلادة تقع بين دوائر مفردة ومزدوجة. ويزين جوانب الطبق خمسة عشر رمزاً زخرفياً لقباب مدببة بينها ورقات ثلاثية الشكل. ويزين الحافة إكليل لينغزي الزخرفي مع أوراق مائلة مدبّبة على ساق متعرّجة، تكتنفها دوائر مفردة ومتعرّجة. ويزين الجانب الخارجي للقاعدة حلقة تتكون من خمسة عشر رمزاً زخرفياً لقباب مدببة وأوراق ثلاثية الشكل مثل المذكورة أعلاه وذلك بين دوائر مفردة ومزدوجة وأخرى متعرّجة تحت الحافة. كما يزين الحامل المقعّر بعض الشيء إكليل لينغزي الزخرفي، يشبه ذلك الموجود على الحافة الداخلية، وحلقة دائرية مجسّمة عند القاعدة.

وقد ذكرت نورهان أتاسوي أن كلمة *tazza* الإيطالية مشتقة من كلمة طاس التركية/العربية والتي تعني سلطانية أو وعاء (Atasoy & Raby، صفحة ٤٥). وتُعتبر الأطباق التي لها قاعدة مثل الحامل من أكثر القطع انتشاراً في الصور التركية المصغّرة. ومن أكثر الصور شهرة منظر لمجموعة من الأتراك يجلسون حول صينية ويمسكون بمعالق طويلة فوق عدد من هذه الطاسات المسماة *tazze* وهي ممتلئة بوجبة البيلاف (أرز ولحم) وغيرها من الأطعمة (راجع Atasoy & Raby، شكل ٣٦ و٤٠). ويتواجد شكل هذا الطبق في آنية معدنية أيضاً، وهناك سلطانية بغطاء في المتحف البريطاني، تعود إلى حوالي عام ١٥٥٠ (قطعة رقم OA G. 1983.31)، وهي نسخة طبق الأصل من نموذج تومباك. عند نزع الغطاء وقلبه رأساً على عقب، يمكن استعماله كطبق مسطح قليلاً يستقر على قاعدة صغيرة (أنظر *Iznik Pottery* ,Carswell، شكل ٦١). وفي مناقشتها لشرعية المعرفة التاريخية للفنون مقارنةً بالتحليل العلمي للآنية الخزفية ('Pots and Petrographs')، تصوّر ماريان وينزل *tazza* بمثابة قطعة رئيسية هامة تعود إلى إزنيق.

تتكون اللوحة من ست قراميد مركزية مستطيلة في إطار يتكون من أربع عشرة قرميدة. وقد ثُبّتت القراميد المستطيلة بشكل رأسي وكل اثنتين منها تزينهما شجرة برونوس مزهرة تنبثق من رابية مشجرة بأوراق مسنّنة، وتحيط بها زهرة توليب على كل من الجانبين، وإلى اليسار فرع متموج من زهر الياقوتية. وقد زُخرف جذع الشجرة وزهرات التوليب بنقط وعلامات زخرفية صغيرة. وزهور شجرة البرونوس بيضاء بقلوب فيروزية رقيقة، والأوراق دقيقة كالنصل، ولونها أخضر هادئ. وفي الطرف العلوي الأيمن بكل من اللوحات الثلاث توجد حلية من لفائف زخرفية درجية. وتختلف مقاسات قراميد الإطار، حيث أنها قُطعت لتناسب اللوحة المركزية، دون محاولة الحفاظ على استمرارية الرسم الزخرفي عند الزوايا. وتتكون الزخارف من ورقة شجر مسننة *Saz* واحدة على ساق مائلة، وزهرة وبرعم في الوسط، وكلها متصلة برمز زخرفي لنصف وردة ـ وهي بدورها تتصل بأنصاف وردات صغيرة ذات بتلات بارزة ومسنّنة ـ وبراعم وأوراق على ساق مائلة بينها.

وقد استُعملت لوحة قراميد تشبه هذا النوع تماماً لتزيين غلاف كتالوج *Exposition d'Art Musulman* في الإسكندرية عام ١٩٢٥، الذي تضمن مقدمة بقلم غاستن ميجيون. وتظهر قراميد من نفس هذا النوع في كتاب Atasoy & Raby (صفحة ١٣٤، الشكل ٢٣٠) وهي ضمن مجموعة داوود (قطعة رقم Isl. 182). وقد ناقش الكاتبان مظهر أشجار البرونوس في الفن العثماني، فهي واحدة من «الأصدقاء الثلاثة» (البرونوس والبامبو والصنوبر) الملازمين للزخرفة الصينية (صفحة ٢٢٣، الشكل ٢٣٠). وتتواجد أغصان البرونوس في زخارف مجموعة سراية طوبكابي منذ عهد بعيد يعود إلى حوالي عام ١٥٤٠ (قطعة رقم E.H. 2851). وقد أصبحت هذه الزخارف من أكثر الرموز الزخرفية شيوعاً، ويمكن مشاهدتها وهي تزين قراميد حمامات يني كابليكا في بورصة وبعد ذلك في مصنوعات إزنيق الخزفية، بما في ذلك قراميد رواق مسجد رستم باشا في اسطنبول، وعلى العديد من الأطباق (أنظر *'Iznik Pottery'* ,Carswell، صفحة ٨٠؛ وAtasoy & Raby، الصفحات ٢٥٠–٢٥٦ للاطلاع على تشكيلة واسعة من الأمثلة، من أبرزها قرميدة سداسية الشكل في متحف فيكتوريا وألبرت، قطعة رقم C.4-1953). ولمشاهدة طبق يحمل تصميماً ذا صلة، أنظر (رقم ٦) في المعرض الحالي.



١٤

قرميدة

إزنيق، حوالي ١٥٧٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة

الارتفاع ٢٦,٨ سم، العرض ٢٥,٨ سم، السُمك ١,٧ سم

رقم القطعة: TI.015.97

هذه القرميدة تزينها كتابة زخرفية هي جزء من عبارة مرسومة على خلفية زرقاء، يحدها إطار رفيع فيروزي اللون في الأعلى والأسفل. وهذه الكتابة الجزئية هي نهاية عبارة تُقرأ «يكنجي» ومن بعدها كلمة «سلطان». وتخترق عصا حرف «الطاء» المرتفعة الحرف التالي وهو «الحاء» (؟)، الذي قد يكون الحرف الثاني من اسم «أحمد».

وعلى ظهر القرميدة بطاقة قرمزية اللون دائرية الشكل منقوشة بشكل بارز وذات حافة مسنَنة، وتُقرأ: *'THE ANTIQUE & DECORATIVE ARTS LEAGUE INC'* وفي الوسط *'INCORPORATED NEW YORK 1926'* وهي مثبّتة إلى القرميدة بثلاث نقط من شمع الختم. وقد كُتب على ظهر القرميدة بالحبر الأزرق *'N.Y. 425'*. كما توجد بطاقة أصغر حجماً بالحبر الأحمر وتُقرأ: *'c 895 Blue + wh. tile'* (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وبينما نجد أن الطراز الفني للقرميدة وأسلوب صنعها يعكسان الطراز السائد في فترة السبعينيات من القرن السادس عشر، فإن بقايا الأطر الفيروزية اللون في الأعلى والأسفل تشير إلى أنها قطعة من كتابة إهدائية تتكون من قرميدات مفردة متلاصقة.



١٥

أربع قراميد

إزنيق، حوالي ١٥٦٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي ولون أحمر خفيف، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة

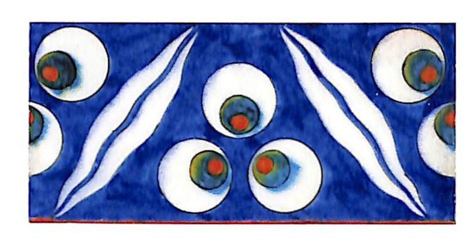
تختلف أحجام القراميد المربعة بين:

٢٦,٤ و ٢٧,١ سم، السمك، ١,٧ سم

أرقام القطع: TI.024.97, TI.025.97, TI.026.97, TI.027.97

نُقش على هذه القراميد رسم زخرفي مزركش متكرر لأوراق *Saz* المسنّنة المنقوشة على طراز الأرابيسك، ويخترق بعضها الأوراق المجاورة بينما يغطي بعضها على البعض الآخر، وكلها تنبثق من نقطة وسط الهامش السفلي للقرميدة.

وهذه القراميد نسخة طبق الأصل من لوحتين في مسجد رستم باشا في منطقة تختكالا في اسطنبول (١٥٦١)، تحت الشرفات في الجناحين الشمالي والجنوبي من المبنى. والفرق الوحيد فقط هو أن القراميد المتواجدة بالمعرض تُعتبر أقل درجة من الناحية الفنية، مما يدل على أنها ربما تكون قد صُنعت في نفس الوقت ولكن رُفض استعمالها في المسجد. وبينما نجد أن العديد من هذه القراميد الموجودة في مسجد رستم باشا تزينها رسوم زخرفية بسيطة متكررة، فإن هذه القراميد بزخارفها التي تتميز بأسلوب حر منطلق وزركشة بارعة رائعة، تُعتبر من أفخم القراميد التي أنتجها صانعو القراميد في إزنيق. ويبدو أنهم كانوا ينفّذون تصميمات زخرفية رسمها النقاشون *(nakkashane)* المتخصصون، إذ أنها أفضل مثل على أسلوب *Saz* الزخرفي. كما يُعد المبنى نفسه من أفضل أعمال الفنان المعماري «سينان»، إذ تزينه من الداخل قراميد تكسوه بالكامل حتى مستوى الشرفات والقباب في الأعلى. بينما في أعماله الأخرى مثل مسجد السليمانية، لم يستعمل الزخارف الخزفية إلا بلطف بالغ، لمجرد إلقاء الضوء على الأشكال المعمارية. وقد تكون هذه الزخارف الفاخرة قد تمت بموجب طلب خاص من راعيته الأميرة مهريماه، ابنة السلطان سليمان وزوجة رستم باشا، أو غير ذلك.





١٦

قرميدتان جانبيتان

إزنيق، حوالي ١٥٧٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفتان برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر

القرميدة الكبرى: الارتفاع ١٧,٢ سم، العرض ٣١,٥ سم، السُمك ١,٧ سم

القرميدة الصغرى: الارتفاع ١١,٨ سم، العرض ٢٤,٧ سم، السُمك ١,٧ سم

رقم القطعة: TI.023.97 (الكبرى) ورقم القطعة: TI.002.97 (الصغرى)

قرميدتان بنفس التصميم الزخرفي ولكن بمقاسين مختلفين، وترصّعهما مجموعات تتكون من ثلاث وحدات من زخارف تشينتاماني تنتشر بينها أزواج من خطوط جلد النمر المائلة على خلفية زرقاء. ويحلي القرميدة الكبرى إطار باللون الأحمر واللون الأبيض على جانبيها، أما القرميدة الصغرى فيحليها إطار رفيع باللون الأحمر على جانب واحد فقط.

وقد تناولنا أصول زخارف تشينتاماني بالبحث من قبل (أنظر رقم ٤ في هذا الكتالوج، ومقالة Paquin). فقد كانت من الرموز الزخرفية العثمانية المحببة التي تحلي كافة القطع الفنية من القرن السادس عشر ـ من المصنوعات الخزفية إلى القطع المعدنية وقطع الأثاث والمنسوجات والسجاجيد والقفاطين وحتى المصنوعات الجلدية. وهنا تستعمل زخارف تشينتاماني كرمز زخرفي أساسي وليس كزركشة ثانوية مكمّلة، مما تمخض عنه تصميم قوي فعّال. وهناك قراميد جانبية مماثلة في متحف Gulbenkian Foundation لكن لها إفريز مزخرف برسوم أوراق نباتية ثلاثية على الحافة السفلية (قطعة رقم ١٦٨٠؛ أنظر Passos Leite *et al.*، صفحة ٧٢، رقم ٢٢). وهناك نماذج تتصدر فيها رموز تشينتاماني الزخرفية ذات خطوط جلد النمر التصميم الأساسي، ومنها قارورة ذات حوامل ذهبية إضافية في المتحف البريطاني (تعود إلى حوالي ١٥٨٠–١٥٨٥، قطعة رقم OA 1878.12-30.466)، وأيضاً طبق في متحف Gulbenkian Foundation (قطعة رقم ٢٢٤٠)، حيث نجد هذه الرموز الزخرفية مرسومة في تصميم شبكي مقتبس من السيلادون الصيني (أنظر Carswell, *Iznik Pottery* صفحة ٩٠–٩١، شكل ٦٩ و٧٠).



١٧

قرميدة جانبية

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ١٢,٧ سم، العرض ٢٥ سم، السُمك ١,٥ سم

رقم القطعة: TI.017.97

يزين القرميدة تصميم متسق لنخلتين زخرفيتين قصيرتين متعانقتين ونصفي نخلتين متشابكتين من طراز الأرابيسك العربي، على سوق لولبية متعانقة. وهناك نصف نخلة زخرفية على كل من الجانبين ينبثق منها سوق متشابهة تتعانق مع أزواج من النخيل لتخلق تصميماً زخرفياً متواصلاً. وكل هذه الزخارف منقوشة بألوان الأبيض والكوبالت الأزرق والأخضر بطريقة بارزة على خلفية باللون الأحمر الساطع، وعلى حافتي القرميدة الطويلتين خط فيروزي وخط أبيض.

كانت هذه القرميدة ضمن مجموعة كليكيان وضمن مجموعة وولف. ويشبه تصميمها الزخرفي تصميم قرميدة أخرى شهيرة من مسجد رستم باشا (١٥٦١) حيث كانت تستعمل القراميد في أركان الأعمدة. ويُقال إن عدداً من القراميد في متحف Gulbenkian Foundation (قطعة رقم ١٦٣٥؛ أنظر Passos Liete *et al.*، صفحة ٧١، رقم ٢١) التي يزينها إفريز مزخرف بأوراق نباتية ثلاثية بدلاً من الخط الفيروزي المحيط بها كالإطار، جاءت من غرفة مراد الثالث في سراية طوبكابي (Zick-Nissen الجزء ٢، صفحة ١٧٦، رقم ٢٢).



١٨

أربع قراميد جانبية

إزنيق، حوالي ١٥٦٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر

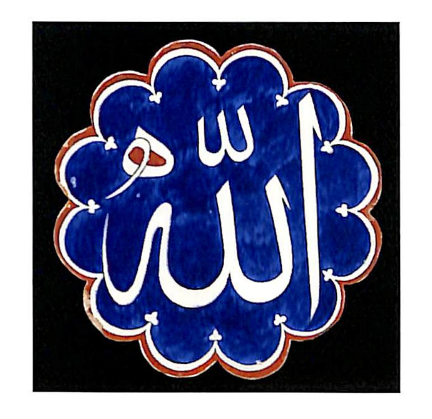
تختلف القراميد في أحجامها قليلاً:

الارتفاع ٢٤,٣–٢٤,٨سم، العرض ١٣,٥–١٣,٨ سم، السُمك ١,٧–٢,١ سم

رقم القطعة: TI.072.97

يزين كل قرميدة زهرة زخرفية مركزية لها بتلات دائرية الأطراف، ينبثق منها أنصاف غصون مائلة تحمل زهور البرونوس وبراعمها. وفي طرفي القرميدة نصف قرص زخرفي بأطراف دائرية، وهو مدبّب من أعلى وأسفل، وتزينه حلية من لفائف زخرفية درجية، وكلها منقوشة على خلفية فيروزية اللون؛ وهناك زهرة توليب لها بتلات مدبّبة باللونين الأحمر والأبيض. كل الزخارف منقوشة على خلفية بلون الكوبالت الأزرق، ويزين حافات كل قرميدة إطار فيروزي رفيع.

وتُعتبر هذه القراميد من الأعمال التقليدية الأصيلة التي اشتهرت بها إزنيق في ذروة ازدهارها في النصف الثاني من القرن السادس عشر. ونفس هذه القراميد الجانبية موجودة في مسجد رستم باشا (أنظر Öz، لوحة ٤٢).

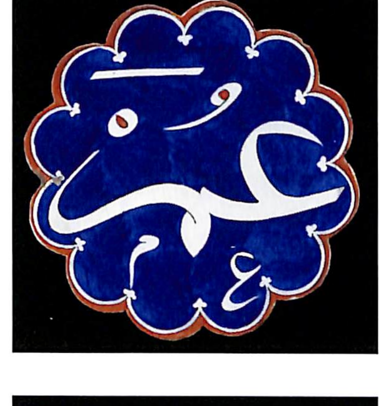




















١٩

ثماني قراميد بالخط الزخرفي

إزنيق، حوالي ١٥٦٥

من الفخار المخلوط بالزجاج، مزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق، ومظللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر

تختلف القراميد في أحجامها قليلاً:

القطر ٢٦,٢–٢٦,٨ سم، السُمك ١,٦–١,٩ سم

رقم القطع: TI.028.97 وTI.029.97 وTI.030.97 وTI.031.97 وTI.032.97 وTI.033.97 وTI.034.97 وTI.035.97

قُطعت أطراف كل قرميدة باليد بشكل اثني عشر قوساً وقُطعت الجوانب بشكل مستقيم غير مائل. ويزين الأطراف المنقوشة باللونين الأحمر والأبيض أوراق نباتية ثلاثية في كل طرف عند نقطة التقاء الأقواس الصغيرة. ومكتوب على كل قرميدة اسم مختلف: الله، محمد، أبو بكر، عمر، عثمان، علي، الحسن، الحسين، أي أن الأسماء هي: الله ومحمد والخلفاء الأربعة الأوائل والحسنان، ابنا علي وفاطمة. وقد كُتبت الأسماء بخط الثلث المهيب المنقوش باللون الأبيض على خلفية بلون الكوبالت الأزرق الداكن، ويحددها خط خارجي أسود دقيق. وهناك بعض علامات التشكيل والتفاصيل باللون الأبيض، مع لمسات زخرفية بالأحمر، فيوجد مثلاً على نهاية كلمة محمد زخرف متشابك وورقة شجر مسنّنة مع نصف زهرة وكثيب من الأوراق، والحرف الأخير من كلمة علي ينتهي بزخرفة نخلية باللونين الأحمر والأبيض.

كانت هذه القراميد تزين الحلي المدعمة لقبة ترتكز على ثمانية أقواس، مثل تلك التي تزين قبة مسجد رستم باشا (حوالي ١٥٦١). وهي موضوعة بشكل معاكس لاتجاه حركة الساعة، يبدأ باسم الله ومحمد من يمين المحراب إلى يساره، ثم مستمرة بالترتيب حول المسجد. وتُستعمل نفس الحلية بنفس الترتيب في مسجد سليمانية في اسطنبول (١٥٥٠–١٥٥٧)، حيث رسم زخارفها حسن تشلبي (المتوفي عام ١٥٩٤)، وهو تلميذ الخطاط العثماني الأشهر أحمد كرا هيزاري (المتوفي عام ١٥٥٦ وعمره ٩٠ سنة). وكان حسن تشلبي أيضاً هو الخطاط الذي دوّن المخطوطات المؤرخة، بينما كتب أحمد كرا هيزاري المخطوطات التي تزين القبة. ويزين مسجد سليمية في إدرنة (١٥٦٩–١٥٧٥) حلية دائرية مزخرفة بالخط العربي تشبه كثيراً الثماني قراميد الموجودة بالمعرض (أنظر Goodwin، صفحة ٢٣٥ و٢٥٠؛ بالإضافة إلى اللوحات ٢٢٣ و٢٢٤ و٢٤١ و٢٤٩ و٢٥١). وجدير بالذكر أن استعمال قراميد إزنيق الدائرية المزخرفة بالخط العربي يعود، على أقل تقدير، إلى وقت بناء مسجد حادم إبراهيم باشا في اسطنبول (١٥٥١)، حيث نجد نموذجين منمقين منها على الحائط تحت الرواق ومعهما ثلاثة ألواح زخرفية هلالية الشكل. وربما كان الأهم من ذلك أن كل المساجد المذكورة حتى الآن كانت من أعمال «سينان»، المهندس المعماري الأعظم لدى السلطان سليمان. وقد استُعملت القراميد الزخرفية ذات الأطراف المقوّسة فيما سبق، مثل العضادات الحجرية التي تحلي بوابة سُنَت أوداسي (غرفة الختان) بسراية طوبكابي. وكانت هذه القطع الدائرية باللونين الفيروزي والأزرق من صنع مجموعة خزّافين يعملون في تكفورساراي في إسطنبول (حوالي ١٥٢٧–١٥٢٨)، وقد حدّد غورلو نجيبوغلو ذلك من كتب حسابات السلطان سليمان (أنظر 'From International Timurid to Ottoman'). وحتى قبل ذلك، كانت تلك القطع المقوّسة الأطراف من العلامات المميزة للزخارف المملوكية، وقد



٢٠
قرميدة
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٢٥,٥ سم، العرض ٢٥,٦ سم، السُمك ١,٨ سم
رقم القطعة: TI.074.99

يزين هذه القرميدة تصميم زخرفي لولبي متسق لسوق مزينة بأوراق مسننة *Saz* وزهور الفاوانيا على طراز الأرابيسك. بعض الأوراق والأزهار متعانقة، وتنتهي هذه السوق في شكل أفرع برونوس. وعلى جانبي القرميدة رسم نصفي لمنظر زهور الفاوانيا وكل منها مزخرف ببتلات مسنّنة ومجموعة من الزهور الصغيرة في المركز. ويحمل ظهرُ القرميدة رقماً عريضاً باللون الأحمر يبدو معاصراً، حيث يظهر عليه علامات أحدثها إزميل في فترة زمنية لاحقة. وتنتمي هذه القرميدة بشكل مباشر إلى مجموعة من لوحات القراميد الهلالية التي تفرقَت الآن في عدة متاحف مختلفة حول العالم.

وهناك قرميدة أخرى تم بيعها في المزاد في عام ١٩٩١ ويظهر أنها لم تُستعمل بعد ذلك أبداً (Sotheby's London, *Islamic and Indian Art*، قطعة ١١٥٢). وهي ترتبط مباشرةً بلوحات قراميد هلالية الشكل في متحف اللوڤر ومتحف Arts Decoratifs و Gulbenkian Foundation. وتلك الموجودة حالياً في متحف اللوڤر جاءت من مسجد بيال باشا (١٥٧٣) في اسطنبول (أنظر Goodwin، الصفحات ٢٧٦-٢٧٨). وكان بيال باشا من الشخصيات المحببة للسلطان سليم الثاني، وقد تزوج من ابنة السلطان وكان سوكولو محمد باشا صهره. وقد سجَل تحسين أوز، في كتابه *Turkish Ceramics*، وصفاً لقرميدة من هذا النوع من مسجد رمضان أفندي في اسطنبول وهو من أعمال « سينان » (١٥٨٦)، ولكن شملت زخارفها زهور التوليب بدلا من الفاوانيا (أنظر Öz، لوحة ٥٢). وهناك زخارف تختلف قليلاً عن عموم التصميم الأصلي بحلية من لفائف زخرفية درجية متعانقة بين ورقتي الشجر المسننتين *Saz* في مجموعة خاصة في بون ، وقد ذُكر أنها كانت قد استُعملت في غرفة مراد الثالث بسراية طوبكابي في حوالي عام ١٥٧٨ (أنظر Haase *et al.*، صفحات ١٢٠-١٢١). وهكذا يبدو أن هذا الطراز الزخرفي قد ازدهر لمدة عقد من الزمان تقريباً من عام ١٥٧٥، ولكن بعض النماذج الأقل روعة تشير إلى استمرار هذا التصميم حتى القرن السابع عشر.

تركت هذه أثراً عظيماً على القطع الفنية العثمانية. واللون الأحمر الذي يحلي هذه القراميد كثيراً ما يكون رقيقاً خفيفاً له شفافية الدم، وهذه من سمات المرحلة الانتقالية في صناعات إزنيق الخزفية، من نظام الألوان المخففة التي تميزت بها خمسينيات القرن السادس عشر إلى استعمال النقوش الحمراء الساطعة والأخضر الزبرجدي الزاهي بعد ذلك بعقد من الزمان. ولتحديد المبنى الذي جاءت منه هذه القراميد الدائرية، يجب أن نتأمل أحد مباني ستينيات القرن السادس عشر، والذي ربما يكون من أعمال « سينان » أيضاً، وقد هُدم في وقت ليس بالبعيد، وتم إنقاذ هذه القراميد بعناية بالغة أثناء عملية الهدم. ولكن بصرف النظر عن المكان الذي جاءت منه القراميد، فهي تمثّل أجمل ما في فنون الخط العثماني.



٢١

لوحة من ثماني عشرة قرميدة

إزنيق، حوالي ١٥٦٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي والأخضر الزبرجدي والأرجواني والأخضر الرمادي وبنقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ١٤٥ سم، العرض ٧٢ سم

رقم القطعة: TI.001.97

تنقسم هذه القراميد إلى نوعين، كل منهما صورة انعكاسية للآخر. وهما يشكّلان معاً رسماً زخرفياً مزركشاً لقلادة مدببة لها نهاية مشبوكة في الأعلى ونهاية ثلاثية في الأسفل، ويحددها إطار منمق باللونين الأحمر والأبيض. وهي مليئة بزهور الفاوانيا الزخرفية والأوراق المسننة وزهور القرنفل وزهور وأوراق أصغر حجماً، كلها تنبثق من رابية مشجرة بأوراق مسننة. وتلتف السوق بعضها حول البعض، وهي كلها مرسومة بنفس الزخرفة على خلفية زرقاء. وبين القلادات أغصان ثلاثية من شجر البرونوس والقرنفل والتوليب، تخرج من رواب مشجرة بأوراق مسننة وتلتوي داخلة وخارجة ضمن الصورة. أغصان البرونوس تنقسم إلى ثلاثة، والسوق ملونة بالأرجواني أو بالأخضر الرمادي.

وعلى الرغم من أن النقش الأحمر يبدو تام الإتقان، فإن تواجد اللون الأرجواني والأخضر الرمادي يدل على أن هذه القراميد تعود إلى فترة انتقالية، مثل لوحة شجر البرونوس على حائط رواق مسجد رستم باشا في اسطنبول (حوالي ١٥٦١) على يسار المدخل (أنظر Carswell, *Iznik Pottery*، صفحات ٧٥–٧٦، شكل ٥٠). وهناك لوحة مماثلة تتكون من ست عشرة قرميدة في متحف المتروبوليتان (قطعة رقم 17.190.2083؛ أنظر Rogers, *Islamic Art and Design*، صفحات ٩٦–٩٧، شكل ٥). وهناك أربع قراميد أخرى في متحف سادبرق هانم (قطعة رقم I.72؛ أنظر Altun *et al.*، صفحة ٤٤، الذي يذكر قراميد مشابهة في قبر السلطان أيوب، في المنطقة المعروفة بنفس الاسم أيضاً). وهناك لوحة أخرى من ست قراميد تم بيعها في المزاد في عام ١٩٩٠ (*Islamic Works of Art*, Sotheby`s London، قطعة ٤٣٢). وهناك أربع قراميد تحمل تصميماً مشابهاً في متحف Gulbenkian Foundation (قطعة رقم ١٦٦٨). وهي تتميز برسوم أوضح وزخارف نباتية صُمّمت بدقة أعلى، وتعود إلى فترة أحدث قليلاً من نفس القرن (أنظر Passos Leite *et al.*، صفحات ٦٨–٦٩، رقم ٢٠).



٢٢

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٨٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومظللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٥,٨ سم، القطر ٣٠,٦ سم

رقم القطعة: PO.122.99

لهذا الطبق حافة دائرية بسيطة مائلة وفيها ثقب محفور لأغراض التعليق، وقعر قاعدته غير مزجّج ومثقوب بثقب واحد. وفي مركز الطبق وردية زخرفية لها بتلات مدببة ومقوسة، تخرج منها أربعة غصون مزهرة ذات شكل منتظم، سوقها مشبوكة وأوراقها مسننة. وبين الغصون زخارف من طراز الأرابيسك العربي بالنقش الأحمر، مزينة بأوراق ثلاثية وبراعم الزهور. وعلى حافة الطبق رسم منمق لموجة تتكسر، بين خط دائري مفرد وخط مزدوج. وعلى ظهر الطبق أربعورديات زخرفية ينتشر فيها أربعة أزواج من براعم التوليب.

وعلى القاعدة حُفر صليب غير مستوٍ. وهناك عدة بطاقات تعريف، إحداها دائرية: *'JEAN LAGONICO 8'*؛ وأخرى مستطيلة ومثقّبة في أعلاها: *'Durlacher 1 of 2 19.4.99, 800'* (بالحبر البني) و*'29'* (بقلم الرصاص)، وبطاقة بيضاوية الشكل بحافة مقوسة: *'1610'* (بالحبر)، وبطاقة مربعة بنية: *'6'* (بقلم الرصاص)، وبطاقة مثلثة: *'LOT 10 MONACO 7 December 1991 SOTHEBY'S'*. وقد تم نسخ صورة لقاعدة الطبق في مزاد سوذبي في موناكو (صفحة ٥٦)، وفي Carswell, 'A Matter of Etiquette'، (صفحة ٤٧٨)، وفي صفحة ٤٦ من هذا الكتالوج. وربما كانت بطاقة "Durlacher" المذكورة أعلاه تشير إلى ألكساندر درلاشر، أحد أعضاء جمعية جامعي العملات المعدنية في لندن، والذي باع كل من سوذبي وويلكنسون وهودج عملاته النقدية في ٢٠–٢٣ مارس ١٨٩٩، قبل تاريخ البطاقة بشهر واحد فقط. وبالرغم من أن زخرفة الأغصان المزهرة تظهر بأنها مشتقّة من الخزف الصيني، إلا أنها أصبحت أسلوباً فنياً متّبعاً إلى حد كبير. وفي حالة التصميم الموجود على حافة الطبق، فإن نمط الزخرفة المتموّجة يظهر بشكل تجريدي يوشك أن يكون غير مفهوم، وهذا ما يؤرخ الطبق إلى فترة متأخرة من القرن السادس عشر. ويشير رابي إلى أن تصميم الباقات الأربع المنسقة بشكل نصف قطري هو من أصل صيني يعود إلى القرن السادس عشر، ولكن لعدم وجود نموذج أساسي يؤكد ذلك، فإن الاعتقاد الأرجح هو أن هذه الأغصان المزهرة تعود إلى الزخرفة الفنية باللون الأزرق والأبيض السائدة في بداية القرن الخامس عشر، والمنقوشة بقعر الطبق لتشكل الزخرف الأساسي. وقد نجد أن أصل التقسيم الرباعي يعود إلى زخرفة الصاعقة المزدوجة الصينية في وسط الأطباق التي تعود إلى أواخر القرن الخامس عشر، وفي طبق واحد على الأقل من نفس تلك الفترة ويشمل أربعة أغصان لزهرة اللوتس (TKS 15/1964؛ أنظر Krahl، رقم ٧٢١). ولكن تقسيم المركز إلى أربعة أقسام لا يمكن اعتباره بأي شكل مطابقاً للطراز الفني المستعمل في آنية الخزف الصينية في القرن السادس عشر. وهناك نموذج رائع آخر في مجموعة لاغونيكو (Sotheby's Monaco، قطعة رقم ٢٦)، بالإضافة إلى طبق تزينه زخرفة الصاعقة المزدوجة في وسطه (قطعة رقم ٤٦).



٢٣
طبق
إزنيق، أواخر القرن السادس عشر
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي،
ومطللة بخطوط رمادية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٥,١ سم، القطر ٣٠,١ سم
رقم القطعة: PO.124.99

الطبق مقعر باستدارة، وقعر حافة القاعدة غير مزجّج، وفيه ثقب واحد محفور لأغراض التعليق. يزين الطبق تصميم رئيسي فيه رسم لنمر يتقدم إلى اليمين، وقد رفع قدمه الأمامية اليسرى، وهو ينظر خلفه من فوق كتفه، وذيله مرفوع ويكشف عن خصيتيه. وحول رقبة النمر جرس وسلسلة مثبتة بقائمة، ويعلو وجهه تعبير ينم عن ضراوة شديدة، بعينيه ذات الجفون ومنخاريه النافرين وفكيه المفتوحين ولسانه المتدلي. وعلى غير المتوقع، يحيط بهذا الوحش ورد وقرنفل وتوليب على سوق رقيقة منحنية تنبثق من رابية مشجرة. ويزين الحافة البسيطة شريط من الزخارف الثلاثية الشكل باللونين الأحمر والأبيض على خلفية زرقاء، بين خط دائري مفرد وآخر مزدوج. ظهر الطبق غير مزخرف بالمرة.

على ظهر الطبق بطاقة تعريف مكتوب عليها: 'JEAN LAGONICO' و'39' (باللون الأزرق). وهناك أيضاً بطاقة بيع من صالة مزاد سوذبي في لندن 'Lot 125, 11 October 1999'. وكانت مدام لاغونيكو قد باعت الطبق بعد مضي ثماني سنوات على بيع مجموعة لاغونيكو الرئيسية في مونت كارلو في عام ١٩٩١. وقد نُشرت له سابقاً صورة بالأبيض والأسود في Atasoy & Raby (شكل ٦١٣)، اللذين قدّرا تاريخه بحوالي ١٦٠٠–١٦١٠. ويبدو هذا التاريخ متأخراً عن الواقع، حيث أن الزخارف الثلاثية الأوراق في الحافة باللون الأزرق والأحمر كانت كثيراً ما تُستعمل في العديد من هذه القطع حوالي عام ١٥٧٥. ويعتمد تصميم هذا الطبق على أحد تصاميم يوان للحيوان الأسطوري الصيني قيلين (*qilin*) بالأزرق والأبيض، إلا أن الوحش هنا تحوّل إلى نمر. ومن أبرز الأمثلة على هذا الطراز الأصلي طبق من القرن الرابع عشر في متحف Musée national Adrien Dubouché (قطعة رقم ٧٢٣٨)، وله صورة في Carswell, *Blue and White*، بجانب طبق مجموعة لاغونيكو (الشكلان ١٧١ و١٧٢). وقد تحولت رسومات اللوتس والخيزران الصينية إلى زهور التوليب والقرنفل في الطبق التركي. وهناك طبق من إزنيق من أوائل القرن السادس عشر في متحف Museum für Islamische Kunst (قطعة رقم 1.4201) يُعتبر نسخة أقرب لمخلوق قيلين (*qilin*)، شاملاً الخلفية وإكليل اللوتس والموجات الأفعوانية على الحافة (أنظر Carswell, *Iznik Pottery*، الشكل ٣٢). تصميم النمر فريد من نوعه ومثير للفضول، فقد كانت معارض الحيوانات من مظاهر الحياة في العصر العثماني في القرن السادس عشر، وكان من أشهرها معرض في أطلال قصر بيزنطي لقسنطنطين پورفيروجينيتس في سراية تكفور، داخل أسوار مدينة اسطنبول مباشرة. وفي مخطوطة يدوية غير منشورة إلى الآن وموجودة حالياً في مكتبة بودلين، تقول هيلاري سومنر ـ بويد إن معرض الحيوانات هذا إنما كان يُستعمل للحيوانات الكبيرة الأليفة، مثل الفيلة والزرافات (ولكن ليس من المحتمل أن يكون للنمور)؛ وعلى الرغم من هذا، كان معرض وحوش السلطان يُسمى *Aslanhane* (أي بيت الأسد) وكان بجوار ما يُسمى *nakkashane* (أي دار النقاشين). وربما يكون أولئك النقاشين قد استوحوا بعض أفكارهم الفنية مباشرة من هذه الحيوانات. كما خمن البعض أن النمر ينتمي إلى عائلة من الحيوانات التي طالما رسمها نقاشو البلقان بأسلوب فني مفعم بالحيوية على عدد كبير من آنيتهم الفضية (أنظر Sotheby's London, *Arts of the Islamic World*، صفحة ٨٥). أما المخطوطة اليدوية المسّماة سليمان نامه (١٥٥٨) فتحتوي على عدد من رسوم النمور التي لاقاها السلطان سليمان في رحلات الصيد التي خرج فيها: في طريق عودته من رحلة لبغداد في سهول أوزونكاباد (fol. 115a) وبالقرب من إدرنة، حيث يظهر نمر صغير يطارد الغزلان (fol. 177a)، ومع ابنه سليم الذي كان قد عُيّن حديثاً في مانيسا في عام ١٥٤٣، حيث يقفز نمران في مرح في خلفية الطبق (fol. 462b). وهناك رسم آخر (fol. 212a) يصوّر المحارب العثماني «سينان» نفسه وهو ينازل محارباً مجرياً مرتدياً دروعه الحربية الكاملة، بينما لا يرتدي «سينان» إلا عباءة من جلد النمر (أنظر Atil, *Süleymanname*).



٢٤

إبريق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ١٨,٦ سم، القطر ١١,٥ سم (عند الحافة)
رقم القطعة: PO.100.99

إبريق أسطواني الشكل، له مقبض مستطيل مدبب، وقاعدة مقعرة. يزين جسم الإبريق أربعة غصون من القرنفل تنحني لأعلى، وبعض سوقها مكسورة مع زخارف نصفية على طراز الأرابيسك في الأعلى. وهناك شريط يتكون من أوراق نباتية ثلاثية تتوسطها نقطة حمراء، منقوشة على خلفية زرقاء يمتد حول الحافة والقاعدة. يزين المقبض خطوط وزخارف بسيطة مائلة، وخطوط زخرفية قصيرة على حافته.

وعلى القاعدة بطاقة تعريف دائرية: 'UNION CENTRALE '50, MUSÉE' ... 'TAL'. كان هذا الإبريق مثل الطبق (رقم ٢٥) ضمن مجموعة الحميزي (I/585)، وتتشابه الرسوم الزخرفية إلى حد كبير بين الطبقين. وربما يشير هذا إلى أنهما أصلاً كانا معا، ولربما كانت زخارفهما من صنع نفس الورشة. والإبريق تقليد لآنية كانت مصنوعة من الجلد، فالزخارف على المقبض تمثّل خياطة كانت على النموذج الأساسي، وكذلك القاعدة التي نقشت بنفس الطريقة. وقد ذُكرت أيضاً الأباريق الخشبية كنموذج أساسي آخر لهذا الإبريق. وهناك إبريق أكثر فخامة في سراية طوبكابي، وهو منحوت من اليشم ومرصّع بالياقوت والزمرد على حوامل ذهبية دقيقة (قطعة رقم 2/3832)، وقد نشرت صورتها في *The Age of Sultan Suleyman the Magnificent*، رقم ٨٩). وهناك أيضا أباريق أخرى بجوانب مائلة، وهي مقتبسة أصلاً من نماذج معدنية أساسية (أنظر Atasoy & Raby، صفحة ٢٧٦-٢٧٧). ومن الأشكال التي اشتهرت بها إزنيق أيضاً والتي كان لها أصل جلدي: هي المتارا (قربة لحمل الماء)، وكانت تُصنع من القسم الخلفي لحيوان ذي أربع (مثل الماعز) وتخيَّط بحيث تصبح إحدى الأرجل صنبوراً. وقد اتخذت قربة *(matara)* السلطان ذاته، نفس الشكل والأصل المتواضع، ولكنها كانت محفورة من البلور ومطعمة بحوامل ذهبية دقيقة (سراية طوبكابي، قطعة رقم 2/474؛ أنظر Atasoy & Raby، شكل ٦٣٣؛ و Carswell, *Iznik Pottery*، صفحات ٨٣-٨٤، رقم ٦٣ و٦٤).

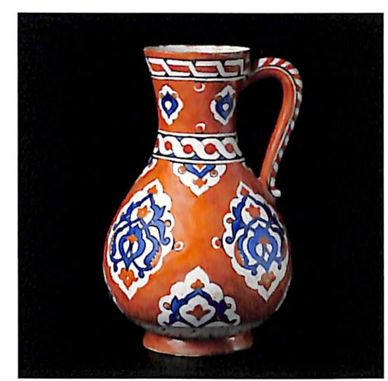


٢٥

طبق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط داكنة مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٤ سم، القطر ٢٦,٣ سم
رقم القطعة: PO.049.99

طبق مسطح قليلاً له حافة بسيطة، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج. في وسط الطبق باقة من زهور القرنفل بعضها بسوق مكسورة، تنبثق من رابية مشجرة بأوراق مدببة مسننة. وينتشر حولها ساقان لزهور تشبه زهرة اللؤلؤية (مارغريتا) لها بتلات مسننة، وفي أعلاها رسم زخرفي صغير من طراز الأرابيسك العربي. وهناك شريط زخرفي داخل الحافة من الأوراق النباتية الثلاثية البيضاء تتوسطه نقطة حمراء، وهي منقوشة على خلفية باللون الأزرق. تشبه الأوراق النباتية الثلاثية أنصاف الزهور (وأيضاً على الإبريق رقم ٢٤). ويزين الجانب الخارجي من الطبق سبع زهور بين كل اثنتين منها برعما توليب، وكلها مرسومة بين أزواج من الدوائر المتوازية على قاعدة الطبق وتحت الحافة مباشرة.

وكان هذا الطبق سابقاً ضمن مجموعة الحميزي (قطعة رقم I/285)، وورد رسم له في Atasoy & Raby (شكل ٦٩٢). وقد نُقش قرنفل هذا الطبق بشكل يشبه القرنفل المرسوم على الإبريق (رقم ٢٤) الموجود في هذا المعرض، وكذلك شريط الأوراق النباتية الثلاثية. كما توجد بعض الأطباق المسطحة الأخرى التي تزينها أشرطة مشابهة: اثنان منها في متحف Gulbenkian Foundation (قطعة ٨٢٤ وقطعة ٨٢٨)، وواحد في مجموعة Bruschettini Foundation (أنظر Atasoy & Raby، الأشكال ٧٠١ و٦٨٩ و٧٠٢). كما تظهر زخرفة الأوراق النباتية الثلاثية على ثلاثة أباريق وإناء في كتاب Atasoy & Raby (الأشكال ٧٠٠ و٧٠٣ و٧٠٥ و٧٠٦). وفي متحف اللوفر طبق يحمل رسوم التوليب والورود المماثلة، وله أيضاً رسم زخرفي من طراز الأرابيسك العربي بشكل يشبه المشبك على الحدود الداخلية للحافة المزينة بالأوراق النباتية الثلاثية (قطعة رقم ٦٦٤٣).



٢٦

إبريق

إزنيق، حوالي ١٥٧٠–١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة باللون الأزرق، ومطللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٢٢,٣ سم، القطر ١٤,٣ سم (جسم الإبريق)

رقم القطعة: PO.139.00

٢٧

سلطانية بقاعدة

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط بنّية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ١٧ سم، القطر ٢٠ سم (الحافة)

رقم القطعة: PO.025.98

جسم هذا الإبريق له شكل كروي وعنق يشبه البوق، وله مقبض شبه دائري، وحلقة قاعدته السفلى مائلة بزاوية، أما قعره فهو غير مزجّج. ولهذا الإبريق النادر خلفية حمراء منقوشة بقلادات زخرفية مقوسة وأنصاف قلادات مقوسة ومرسومة بزخارف متداخلة على طراز الأرابيسك العربي. يزين العنق شريط زخرفي على شكل سلسلة متشابكة بزاوية، وتحت العنق مباشرة شريط مضفّر، وعلى الجزء السفلي من جسم الإبريق حلقة من رموز زخرفية بارزة بشكل S.

وعلى قاعدة الإبريق توجد بطاقة تعريف مكتوب فيها: *'ESKENAZI ANTICHITA'* (مطبوعة باللون الأحمر) و *'Isnik XVI'* (بالحبر الأزرق). وقد استعملت خلفية حمراء مشابهة في زهرية سادة بعنق يشبه البوق وأخرى منقوشة باللونين الأبيض والأزرق ومطللة بالأسود، وهما في متحف Türk ve Islam Eserli (القطعتان رقم ٨١٦ و ٨١٧) وAtasoy & Raby، الشكلان ٧١٠ و ٧١١. وهناك زهرية ثالثة حمراء توضع على الأرض، موجودة أيضاً في نفس المتحف المذكور أعلاه، جاءت من مسجد السليمية في مدينة إدرنة (أنظر Ölçer، صفحة ٢٨١). كما توجد زهرية حمراء أرضية رابعة شكلها أكثر انتفاخاً، مزخرفة بنقش أبيض وبخطوط خارجية مزجّجة باللونين الأزرق والأسود، وهي في متحف فكتوريا وألبرت (قطعة رقم C. 2003-1910). وقد عُثر على كسر من هذه الآنية المنقوشة في إزنيق، أغلبها من منطقة BHD (أنظر Aslanapa *et al.*، صفحات ١٢١–١٢٢ و١٤٢–١٤٣ و١٥١–١٥٢ و١٨١ و٢٢١ و٣٠٧).

سلطانية مقعرة تحملها قاعدة مرتفعة، ولها حز بارز قليلاً عند التقاء الجزئين. قاعدة السلطانية غير مزجّجة وكذلك جزء من السطح الخارجي للقاعدة، وهو أيضا مسنّن قليلاً كما لو كان لتثبيت حامل معدني غير موجود حالياً. يزين مركز السلطانية من الداخل زخرفة من طراز الأرابيسك العربي، يحيط بها خط دائري مفرد وآخر مزدوج. وقد سقطت نقطة واحدة حمراء عن طريق الخطأ إلى منتصف الجانب الداخلي للسلطانية أثناء دخولها الأتون. وحول حافة السلطانية من الخارج شريط زخرفي على شكل سلسلة متشابكة، بين خط دائري مفرد وخطين مزدوجين. ويزين جسم السلطانية زوجان من الأوراق المسننة *Saz*، وبينهما زخارف من الزهور والحوالق اللولبية الرقيقة على طراز الأرابيسك العربي. وحول القاعدة، تتناوب زهور التوليب مع زهور الياقوتية في زخرفة رائعة، ومن تحتها يحيط شريط متموّج بالقاعدة، وهناك خطوط دائرية تفصل القاعدة عن جسم السلطانية.

شكل الكأس المستعمل لهذه السلطانية غير مألوف، ويشير إلى أنها صُمّمت أساساً للسوائل لا للأطعمة الصلبة، وربما كانت للـ « شربات ». وهذا الشكل هو شكل معدني الأصل كان يصنع من نحاس التومباك. وهناك سلطانية ذات قاعدة مشابهة في متحف اللوڤر، ولكن بخلفية حمراء منقوشة بزخارف بيضاء وزرقاء باهتة ولون أزرق مزجّج (قطعة ٦٣٢٥؛ أنظر *Soliman*، رقم ٢٩١). ويذكر مارت برنوس تيلور إن هذا الشكل نادر فعلاً في آنية إزنيق، في حين أنه كان شائعاً في الآنية المملوكية في سوريا ومصر (نفس المرجع، صفحة ٢٦٨).



٢٨

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزججة باللون الأزرق وبنقش بارز باللونين الأزرق الباهت والأحمر

الارتفاع ٦,٤ سم، القطر ٣٠ سم

رقم القطعة: PO.008.97



٢٩

حلية متدلية للتعليق

إزنيق، حوالي ١٥٧٥–١٥٨٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة، كلها مصهورة بالحرارة، مع نقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٢٥,١ سم، القطر ٣٠,١ سم (في الوسط)

قطعة رقم: PO.017.97

للطبق حافة مائلة بسيطة، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج، وله ثقبان محفوران لأغراض التعليق. وفي وسط الطبق باقة زخرفية لزهور بين خطوط دائرية متوازية. ويزين جانب الطبق ست باقات مماثلة تنبثق من المركز، وتوجد نقطة واحدة بين كل باقة وأخرى. على حافة الطبق ساق نبات متموّجة وتحمل أنصاف أوراق معقوفة. ظهر الطبق خالٍ من الزخارف.

وهناك بطاقة عتيقة لأحد محلات البيع على ظهر الطبق مكتوب عليها: *'16 - Plat en ancienne faïnce de Rhodes, orné d'un médaillon centrale, chargé d'un tige de fleur et entouré de six bouquets disposés symétriquement. Sur le bord des motifs stylisés'*. ويُعتبر هذا الطبق من الأمثلة النادرة التي تزينها زخارف كلها منقوشة بشكل بارز بدلاً من الرسوم المزجّجة المعمولة على خلفية بيضاء (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وهناك زجاجة ماء مزخرفة بعنق قصير، في تشينيلي كوشك باسطنبول حالياً (قطعة 41/1483)، تعتبر قطعة هامة لتحديد تواريخ آنية إزنيق المنقوشة. جاءت الزجاجة أصلاً من مسجد سليم الثاني في إدرنة، الذي تم بناؤه في ١٥٧٤–١٥٧٥، وكان معها زجاجة ماء أخرى قصيرة العنق مزخرفة باللونين الأزرق والأبيض على طراز «سنابل القمح»؛ (أنظر Atasoy & Raby، الشكلين ٤٥٠ و٤٥١، والصفحات ٢٣٣–٢٣٤). الزجاجتان بهما ثقوب لأغراض تثبيت حوامل مرصعة بالجواهر، وهما تعدّان المثالين الوحيدين من القطع الإزنيقية المرصعة بالجواهر مقارنةً بالقطع الخزفية الصينية العديدة المزينة بنفس الأسلوب.

حلية لأغراض التعليق، كروية الشكل، ولها عنق مرتفع قليلاً حول الفتحة الموجودة فوق الزخارف. للحلية قاعدة مفتوحة غير مزجّجة في أجزاء. نصف الحلية تزينه أوراق رباعية حول الثقب تنبثق من رؤوسها أربع نخلات متعانقة بشكل أجنحة وتتلاقى رؤوسها عند الهوامش السفلية. وتنبثق منها أنصاف زهور الفاوانيا ببتلات مسننة. وتزين بقية الخلفية الزرقاء للحلية زهور فاوانيا كاملة مشابهة. وتحت الحلقة البيضاء الضيّقة التي تطوّق جسم القطعة الكروي، يوجد شريط من أوراق نباتية ثلاثية معلّقة، أما باقي الجسم فهو أبيض سادة. ولتعليق الحلية يوجد حبل مضفر بإتقان ينتهي بشرابة للزينة، تاريخ صنعه غير معلوم.

كانت هذه الحلية المعلّقة ضمن مجموعة كليكيان سابقاً، ثم أعيرت بعد ذلك لمتحف فكتوريا وألبرت، في حوالي ١٩١٠–١٩٥٠ (أنظر *Kelekian Collection*، لوحة ٩٩). ولهذه الحلية المتدلية نفس الأبعاد والشكل العام الذي تتصف به قطعة مماثلة في المتحف البريطاني (قطعة OA G. 1983.120)، وقد ورد ذكر القطعتين مع رسم توضيحي في كتاب Atasoy & Raby (شكل ٣٨١ و٣٨٠). ويعتقد جوليان رابي أن الحليتين لهما علاقة وثيقة بالقنديل التجريبي المعلّق بمسجد السليمانية في اسطنبول، الذي تم بناؤه في عام ١٥٥٧، ويقول إنهما من النماذج الأحدث المشتقة من نفس الطراز (نفس المرجع السابق، صفحة ٢٢٤). وهناك قطعة ثالثة من هذه الحلي المعلقة بنفس هذا الحجم الكبير في متحف بروكلين (قطعة رقم 43.24.8). وكان الغرض من تلك الحلي المعلّقة موضوع نقاش الكثير من الخبراء، إذ يعتقد البعض أنها كانت تستعمل للزينة فقط، بينما يعتقد البعض الآخر أنها قد يكون لها استعمالات خاصة أخرى. وكثيراً ما نجد هذه الحلي معلقة فوق القناديل المتدلية التي تتميز بنفس التصميم (مثل الحلية الموجودة في متحف بيناكي، وتشبه قنديل «موزلي» الشهير بالمتحف البريطاني، والتي تعود إلى سنة ١٥٤٩). وكثيراً ما نجدها أيضاً فوق القناديل المعدنية، خاصةً في كنائس الأرثوذوكس. ومن المعتقدات السائدة أنها تمنع الجرذان من تسلق السلاسل والوصول إلى القناديل للعق الزيت منها! وهناك نظرية أكثر ترجيحاً وهي أن تلك الحلية كان لها استعمال ديني يتعلق بطقوس الخصوبة، سواء عند المسيحيين أو المسلمين. ومثال على ذلك، التعليق المتكرّر لبيضة نعامة فوق رأس السيدة مريم العذراء في لوحات عصر النهضة. ومما يعزّز نظرية الخصوبة هذه ما نراه في مسجد حكيم أغلو علي باشا، حيث تتدلى هذه الحلي من قضيب ومعها قناديل زجاجية ودمية من القش ومحراثان خشبيان مصغّران. ويشير التعليق المتجاور لهذه الأشياء إلى أن الحلية المتدلية هي دون شك جزء من مجموعة من القطع الخاصة بالخصوبة (أنظر Carswell & Dowsett, II 'Hanging Ornaments'، ملحق ب، صفحات ٦٣–٦٩).




٣٠

طبق

إزنيق، أواخر القرن السادس عشر

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي المخفف، ومطللة بخطوط رمادية داكنة

الارتفاع ٥ سم، القطر ٢٨,٥ سم

رقم القطعة: PO.007.97

الطبق له جوانب مائلة وحافة بسيطة غير مزركشة. قعر حلقة القاعدة غير مزجّج، وبه ثقب واحد للتعليق، كما يوجد ثقب آخر تحت الحافة مباشرة. يزين مركز الطبق ثلاثة عناقيد من العنب وأوراق العنب وحوالق لولبية رقيقة، كلها تتدلى من كرمة معترشة وهي مرسومة داخل خطوط دائرية متوازية. وعلى جوانب الطبق الداخلية المائلة إكليل من زهور لينغزي على ساق نباتية رقيقة متموّجة وعدد من النقاط الزرقاء، وعلى الحافة شريط دقيق متعرّج. وعلى ظهر الطبق خمسة رموز زخرفية زهرية تتناوب مع أوراق بثلاثة رؤوس، وكلها مرسومة بين خط دائري مزدوج وخط مفرد. كما توجد دائرتان حول حلقة القاعدة من الخارج ودائرة واحدة داخل القاعدة نفسها.

وعلى القعر كتابة بالحبر غير مقروءة، وربما تشمل تاريخا '*29 fevrier*...'. وهناك بطاقة قديمة مكتوب فيها: '*T. LHUSSIER -11-*' (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وهذا التصميم المحرّف هو نموذج حديث من زخارف عناقيد العنب المستوحاة من نموذج أصلي صيني يعود إلى القرن الخامس عشر. وهناك نموذج رائع آخر في متحف اللوڤر (قطعة ٢٤٠٣)، وهو أيضاً مرسوم بلون أخضر زبرجدي مع اللون الأزرق، وجوانبه مائلة ومزخرف برسم موجة متكسرة مع باقات في الجوانب. كما يوجد بهذا المعرض نموذج من إزنيق يعود إلى فترة أقدم (رقم ٥)؛ وهذا الطبق (رقم ٣٠) يبيّن استمرارية هذا التصميم خلال القرن السادس عشر. للحصول على المزيد من المعلومات والصور عن هذا الطراز وتطوره، أنظر Atasoy & Raby، الصفحات ١٢١–١٢٤، الأشكال ١٨٣–١٩٢، خاصةً التعليقات المذكورة عن الأطباق التي ليس لها حافة.

٣١

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٨٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق المعتم والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط رمادية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٦,١ سم، القطر ٣١ سم

رقم القطعة: PO.123.99

طبق له حافة دائرية مائلة بسيطة. قعر القاعدة غير مزجّج، وبه ثقبان متباعدان محفوران لأغراض التعليق. يزين مركز الطبق راقصة لها ضفيرة طويلة وحاجبان بارزان وقبعة مخروطية. وهي ترتدي قفطاناً بحزام وكمّين حتى المرفقين فوق رداءٍ بكمّين طويلين، وأطراف أصابعها مخضبة بالحنّاء. ويكتنف الراقصة عدد من الغصون المزهرة وتتمركز فوق قاعدة بها زخارف متشابكة في الأسفل. يزين الحافة رسم زخرفي يحاكي الموج على الصخور، بين خطوط دائرية مفردة ومزدوجة. أما ظهر الطبق فتزينه خمسة أهلة وزخارف خطيّة.

وعلى قاعدة هذا الطبق عدد من البطاقات اللاصقة، وهي بمختلف المقاسات والأشكال: '*STEFANOS LAGONIKOS No. 49*' باللغة اليونانية، و'*JEAN LAGONICO. 20*' و'*COLLECTION A. IMBERT ROME No. 10*' و'*EXP. D'ART MUSULMAN ALEXANDRIE 1925 No 74*' (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). تاريخ الطبق غير أكيد، إلا أن بطاقات التعريف تدل على أنه كان من مقتنيات مجموعة إمبرت، وستيفانوس لاغونيكو وجين لاغونيكو، وكذلك في معرض الإسكندرية عام ١٩٢٥. وبعد بيع مجموعة جين لاغونيكو في موناكو عام ١٩٩١، جرى بيع ما تبقّى لدى الفرع السويسري من عائلة لاغونيكو في مزاد للبيع في مدينة لندن عام ١٩٩٦ باستثناء الطبق الذي يحمل صور النمر (رقم ٢٣) والذي تم بيعه في أكتوبر ١٩٩٩. وهناك ما لا يقل عن عشر قطع موجودة حالياً بمتحف بيناكي، تحمل بطاقات تعريف تدل على أنها كانت أيضاً يوماً ما في الإسكندرية. وكل هذه البطاقات معاً تعطي فكرة جيدة عن الولع الشديد بجمع الفخار الإزنيقي في مصر في أوائل القرن العشرين، وخاصةً في أوساط الجالية اليونانية هناك. وهذا الطبق الذي ينتمي إلى حقبة حديثة نسبياً يعطي إحساساً بحيوية فريدة في زخارفه المبسّطة، برسم المحظية الراقصة وألوانه المعتمة. وهو ينتمي إلى مجموعة من الأطباق الإزنيقية التي تزينها صور آدمية (أنظر Atasoy & Raby، صفحات ٢٨٠–٢٨٤، خاصةً الشكلين ٧٨١ و٧٨٢).



٣٢

طبق

إزنيق، حوالي ١٦٠٠

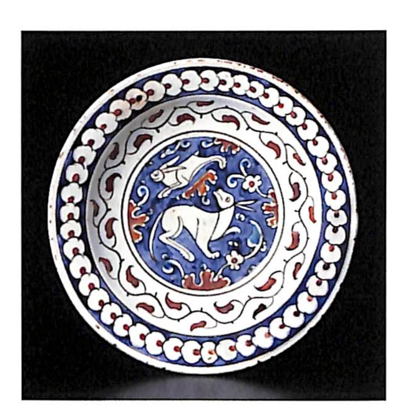
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة باللون الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٥٫٢ سم، القطر ٣١٫٥ سم

رقم القطعة: PO.002.97

طبق له حافة دائرية مائلة، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج، وله ثقبان للتعليق. في وسط الطبق مجموعة من غصون البرونوس المزهرة التي تنبثق من قاعدة واحدة، وكلها منقوشة على خلفية زرقاء، ويحيط بها ثلاث دوائر وأوراق شجر مدبّبة. أما الحافة فيزينها تصميم زخرفي لموج على صخور بين خط دائري مفرد وآخر مزدوج. ظهر الطبق خالٍ من الزخارف.

يُعد هذا الطبق من آخر نماذج المراحل الختامية للمصنوعات الإزنيقية قبل انهيارها في أواسط القرن السابع عشر. وعلى الرغم من أن الطلاء المزجّج اللامع الذي يكسوه ما زال محتفظاً بجودته، إلا أن الألوان مخفّفة لا حياة فيها والرسوم روتينية لا تأتي بجديد. حتى ظهر الطبق، فهو غير مزخرف. وهناك طبقان آخران أكثر رونقاً وجمالاً من نفس هذا الطراز الفنّي، موجودان في متحف Gulbenkian Foundation (القطعتان رقم ٧٨٧ ورقم ٧٩٨)، وهناك طبق آخر في المتحف البريطاني (قطعة رقم OA FB. IS. 40). وقد وردت صور لكل الأطباق الثلاثة في كتاب Atasoy & Raby (شكل ٧٤٦ و٧٤٨ و٧٤٧ على التوالي). وفقاً للكاتبين، فإن التشابه بين هذه الأطباق الثلاثة يدل على استعمالها الرسم التصميمي «الاستنسيل» نفسه. وقد تم بيع هذا الطبق في عام ١٩٩٧ في (Sotheby's London, *The Turkish Sale*، رقم القطعة ٢٩).



٣٣

طبق

إزنيق، حوالي ١٦٠٠

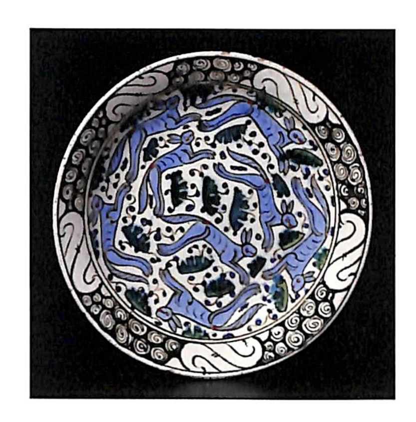
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة باللون الأزرق المعتم والأخضر الزبرجدي المخفّف، ومطللة بخطوط سوداء بنية ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٥٫٦ سم، القطر ٢٦ سم

رقم القطعة: PO.006.97

طبق له حافة دائرية مائلة بسيطة. قعر حلقة القاعدة غير مزجّج وبه ثقب للتعليق، وهناك ثقب آخر في الحافة. في وسط الطبق أرنب بري قافز (أعلى) وكلب للصيد قد أدار رأسه للخلف (أسفل)، وتحيط بهما زهور وأحراش بأوراق مقوّسة الأطراف على خلفية زرقاء، بين دائرتين متوازيتين. وعلى جوانب الطبق إكليل من أنصاف الأوراق على ساق متموجة. ويزين حافة الطبق سلسلة متراكبة من الأوراق الثلاثية، تتوسط كلاً منها نقطة حمراء، وكلها على خلفية زرقاء. وعلى ظهر الطبق ستة أهلة تنتشر بينها أزواج من زهور التوليب.

يُعد هذا الطبق من آخر نماذج صناعات إزنيق الخزفية التي تحمل «صور الحيوانات». ويشير كل من ماريان وينزل وجوليان رابي إلى أن لهذه الزخرفة غير العادية أصل من المصنوعات المعدنية، وخاصة المصنوعات الفضية المنتجة في منطقة البلقان، والتي كانت شائعة في البلاط العثماني في القرن السادس عشر (أنظر 'Wenzel, 'Early Ottoman Silver؛ وAtasoy & Raby، صفحات ٢٥٦–٢٥٨؛ وأيضاً Carswell, *Iznik Pottery*، صفحات ٨٤–٨٥، شكل ٦٥). ويدل سحر وجاذبية هذه التصاميم الزخرفية على أن صانعي الخزف في إزنيق كانوا يتميزون بروح الفكاهة والدعابة. ولم تقتصر تلك التصاميم على الأطباق فحسب، ولكنها استعملت أيضاً بجمال ودقة في آنية مثل السلطانيات والأباريق والقوارير والأكواب. ومن أمثلة ذلك المميزة، زجاجة ماء (سوراهي) في المتحف البريطاني (قطعة رقم OA 78.12-30.462).



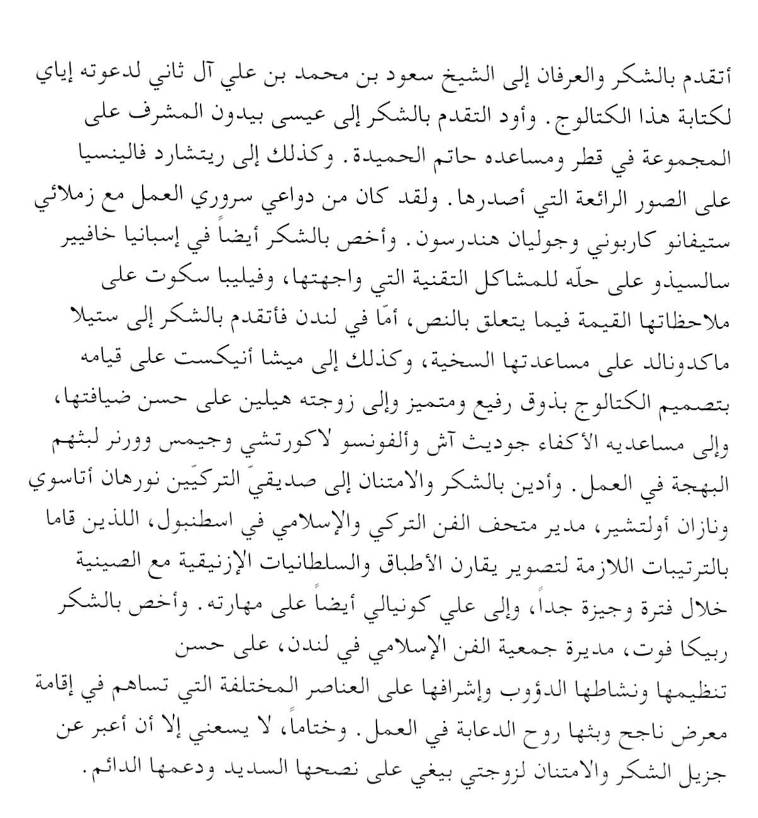
٣٤

طبق
إزنيق، حوالي ١٧٠٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بدرجات مختلفة من اللون الأزرق والأخضر الزبرجدي المخفّف، ومطللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٦ سم، القطر ٢٩,٨ سم
رقم القطعة: PO.125.99

طبق له حافة دائرية مائلة، وقعر حلقة القاعدة غير مزجّج وبه ثقب واحد للتعليق. يزين مركز الطبق رسم لثمانية ثعالب قافزة تنتشر بينها رموز زخرفية لورق السنديان. كما يزين حافة الطبق، بين خطوط دائرية مفردة ومزدوجة، رسم الموجة المتكسرة الشائع، وإن كان شكل الموجة قد تحدد هنا ليكتسب شكل S في قلادة تتناوب مع مجموعات من الحوالق اللولبية. وعلى ظهر الطبق أربعة أشكال لولبية يتوسط كل اثنين منها رسم متعرج.

وعلى قاعدة هذا الطبق يوجد عدد من البطاقات التعريفية اللاصقة، تحمل كتابات: *'JEAN LAGONICO 24'* و*'EXP. D'ART MUSULMAN ALEXANDRIE 1925 NO. 68'*، و*'J. CHENUE FRENCH PACKER 10, GREAT ST. ANDREW STREET, SHAFTESBURY AVENUE LONDON, W.C.'*، (وعليها بالحبر: *M. Lagonico*)، و*'J.W A B 15 June 17'*، (بالحبر)، و*'LOT 31 MONACO 7 December 1991 SOTHEBY'S'* (لمشاهدة صور البطاقات، أنظر صفحة ٤٦). وقد كان الطبق في يوم ما ضمن مجموعة لاغونيكو، كما عُرض في عام ١٩٢٥ بمعرض *Exposition d'Art Musulman*. النماذج المبسّطة من تصاميم أطباق إزنيق التي تحمل رسوم الحيوانات المستوحاة من المصنوعات الفضية البلقانية، تتمتع بسحر قوي وجمال أخّاذ للغاية. ويوجد طبق مشابه ضمن مجموعة تملكها السيدة بارلو وطبق أقل إتقاناً في مزاد سوذبي في موناكو (القطعة رقم ٤٣). الطبق وبطاقات تعريفه التي تربطه باستيفانوس وج. لاغونيكو، له بطاقة أقدم تشير إلى أنه كان ملكاً لجي جيه دورانت وهو جامع شهير للقطع الأثرية في القرن التاسع عشر، وقد قام في ١٨٦٨ بإعارة مجموعة من عشرين طبقاً «فارسياً» (أي من إزنيق) إلى معرض National Exhibition of Works of Art في ليدز حيث كان هذا الطبق يحمل رقم ١١٦٣ (أنظر كتالوج المعرض من تأليف W. Chaffers).

كلمة شكر



أتقدم بالشكر والعرفان إلى الشيخ سعود بن محمد بن علي آل ثاني لدعوته إياي لكتابة هذا الكتالوج. وأود التقدم بالشكر إلى عيسى بيدون المشرف على المجموعة في قطر ومساعده حاتم الحميدة. وكذلك إلى ريتشارد فالينسيا على الصور الرائعة التي أصدرها. ولقد كان من دواعي سروري العمل مع زملائي ستيفانو كاربوني وجوليان هندرسون. وأخص بالشكر أيضاً في إسبانيا خافيير سالسيذو على حلّه للمشاكل التقنية التي واجهتها، وفيليبا سكوت على ملاحظاتها القيمة فيما يتعلق بالنص، أمّا في لندن فأتقدم بالشكر إلى ستيلا ماكدونالد على مساعدتها السخية، وكذلك إلى ميشا أنيكست على قيامه بتصميم الكتالوج بذوق رفيع ومتميز وإلى زوجته هيلين على حسن ضيافتها، وإلى مساعديه الأكفاء جوديث آش وألفونسو لاكورتشي وجيمس وورنر لبثهم البهجة في العمل. وأدين بالشكر والامتنان إلى صديقيَ التركيَين نورهان أتاسوي ونازان أولتشير، مدير متحف الفن التركي والإسلامي في اسطنبول، اللذين قاما بالترتيبات اللازمة لتصوير يقارن الأطباق والسلطانيات الإزنيقية مع الصينية خلال فترة وجيزة جداً، وإلى علي كونيالي أيضاً على مهارته. وأخص بالشكر ربيكا فوت، مديرة جمعية الفن الإسلامي في لندن، على حسن تنظيمها ونشاطها الدؤوب وإشرافها على العناصر المختلفة التي تساهم في إقامة معرض ناجح وبثها روح الدعابة في العمل. وختاماً، لا يسعني إلا أن أعبر عن جزيل الشكر والامتنان لزوجتي بيغي على نصحها السديد ودعمها الدائم.

جون كارسويل

لندن، ديسمبر ٢٠٠٢

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Sheikh Saud for his invitation to write the present catalogue. In Qatar, I am particularly grateful to the curator of the collections, Isa Baydun, and his assistant Hatim al-Humayda. I must also thank Richard Valencia for his magnificent photographs. I much enjoyed working with my colleagues Stefano Carboni and Julian Henderson. In Spain, I owe a great debt to Javier Salcedo, for solving difficult technical problems, and to Philippa Scott for her incisive comments on my text. In London the final result owes much to Sheila MacDonald's assistance, and I warmly thank Misha Anikst for agreeing to design the catalogue, which he has accomplished with his usual impeccable taste. I warmly thank his wife Helen for her hospitality, and it was a pleasure to work with his cheerful and efficient assistants, Judith Ash, Alfonso Iacurci and James Warner. • Further afield, I thank my Turkish friends Nurhan Atasoy and Nazan Ölçer, Director of the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul, who arranged at very short notice for the photography of comparative Iznik and Chinese dishes and bowls, and Ali Konyali for his skill. • I should also thank Rebecca Foote, Director of the Islamic Art Society in London, who has combined the many elements which make a successful exhibition with such consistent energy and good humour. Finally, most of all I owe a great debt to my wife Peggy, for her wise counsel and consistent support.

John Carswell
London, December 2002





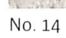
No. 4



No. 6

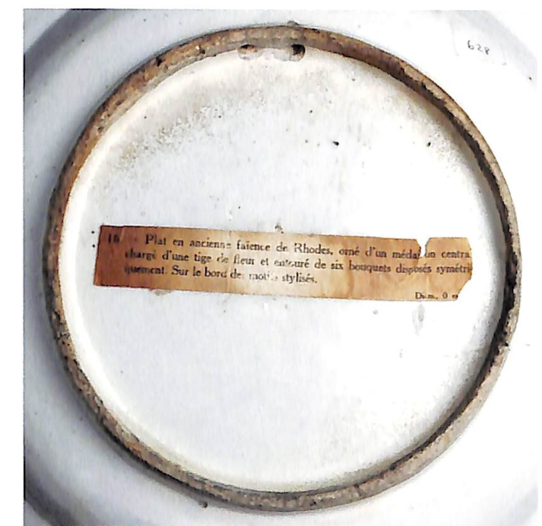


No. 9



No. 14



No. 22



No. 28



No. 30



No. 31



No. 34

The Kelekian Collection of Persian and Analogous Potteries, Paris, 1910.
Krahl, R., *Chinese Ceramics in the Topkapı Saray Museum, Istanbul*, J. Ayers (ed.), 3 vols., London, 1986.
Lane, A., *Later Islamic Pottery,* London, 1957.
– 'The Ottoman Pottery of Isnik', *Ars Orientalis,* 2, 1957, pp. 247–281.
Mason, R.B., and M.S. Tite, 'The beginnings of Islamic Stonepaste Technology', *Archaeometry,* 39.1, 1994, pp. 77–92.
Migeon, G., *Exposition d'Art Musulman,* Alexandria, 1925.
Neçipoğlu, G., 'From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-century Ceramic Tiles', *Muqarnas,* 7, 1990, pp. 136–170.
– *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries,* Cambridge, Mass., 1991.
Ölçer, N., *Museum of Turkish and Islamic Art*, Istanbul, 2002.
Öz, T., *Turkish Ceramics*, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, Ankara, n.d.
Paquin, G., 'Çintamani', *HALI,* 64, August 1992, pp. 104–119.
Passos Leite, M.F., M.Q. Ribeiro and J. Carswell, *Un Jardin Encantado*, Fundación Santander, Madrid, 2001.
Pope, J., *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Washington, DC, 1956.
Ribeiro, M.Q., *Iznik Pottery*, Lisbon, 1996.
Rogers, J.M., *Islamic Art and Design,* British Museum, London, 1983.
– 'A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest', *Burlington Magazine*, March 1985, pp. 134–144.
– *Empire of the Sultans, Ottoman Art from the Khalili Collection,* Geneva and London, 1995.
Soliman le Magnifique, M. Bernus-Taylor (ed.), Paris, 1990.
Sotheby's London, *Islamic Works of Art*, 25 April 1990.
– *Islamic and Indian Art,* Wednesday 24 and Thursday 25 April 1991.
– *The Turkish Sale,* 11 October 1991 (Lagonico Collection).
– *The Turkish Sale*, Friday 11 October 1996.
– *The Turkish Sale*, Friday 17 October 1997.
– *Arts of the Islamic World*, Thursday 14 October 1999.
Sotheby's Monaco, *La Collection Lagonico,* 7 December 1991.
Tite, M.S., 'Iznik Pottery: an Investigation of the Methods of Production', *Archaeometry,* 31.1, 1989, pp. 115–132.
Wenzel, M., 'Early Ottoman Silver and Iznik Pottery Design: Animal Style', *Apollo,* 135, 1989, pp. 159–160.
– 'Pots and Petrography: Art History versus Scientific Analysis', *Apollo*, 356, 1991, pp. 262–265.
Zick-Nissen, J., *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, 2 vols., Recklinghausen, 1985.

Etiquettes, or more simply labels, are an important part of the archaeology of any art object. As defined by the *Oxford Reference Dictionary*, a label is 'a slip of paper etc. attached to an object to give some information about it'. Often removed by over-zealous restorers, they should always be retained, and if detached they should be kept and stored as an adjunct to the object itself. Ideally, they should be left in place, and careful attention paid to making sure that they are firmly and permanently adhered.

Labels are invaluable in tracing the history of an artifact, and the labels on the Iznik pottery in this collection are excellent examples of the utility of these attachments. From these it can be learned how pieces passed through private hands and public institutions, and how and when they were exhibited. Nine of the most interesting groups of labels are illustrated here. An indication of the richness and variety of these connections is given in the individual catalogue entries. The labels also provide important evidence for the history and economics of taste. On a human level, they reveal the passionate attraction Iznik had in the past for a wide variety of collectors.

GLOSSARY

cavetto the well of a dish between the rim and centre

çintamani three crescents, which are usually combined with tiger-stripes in Buddhist art

etiquette label

firman official Turkish document

imaret Turkish charitable foundation

lingzhi Chinese fungus motif

nakkashane the workshop of the Turkish court designers

prunus a flowering fruit tree, commonly used as a motif in Chinese art

qilin a mythical Chinese beast

reserved the design is set on a coloured background

saz an S-shaped serrated leaf

tombak gilt copper

tughra the Turkish sultan's monogram

BIBLIOGRAPHY

The bibliography on Iznik pottery is considerable, and for an exhaustive list the serious scholar should refer to Atasoy & Raby's seminal work. A number of works particularly relevant to the present study are cited below.

The Age of Sultan Süleyman the Magnificent, New South Wales, 2000.

Allan, J.W., 'Abū'l Qāsim's treatise on ceramics', *Iran, 11*, 1973, pp. 111–120.

Altun, A., J. Carswell, and G. Öney, *Turkish Tiles and Ceramics,* Sadberk Hanım Museum, Istanbul, 1991.

Aslanapa, O., Ş. Yetkin and A. Altun, *The Iznik Tile Kiln Excavations (The Second Round: 1981–1988)*, Istanbul, 1989 (includes bibliography of publications in Turkish).

Atasoy, N., and J. Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey,* London, 1989.

Atıl, E., *Süleymanname,* Washington, DC, 1986.

– *The Age of Süleyman the Magnificent,* (exh.cat.), Washington, DC, 1987.

Buell, P.D., E. Anderson and C. Perry, *A Soup for the Qan: Chinese Dietary Medicine of the Mongol Era as seen in Hu Szu-hui's 'Yin-shan Cheng-yao'*, London, 1998.

Carswell, J., 'Pottery and Tiles from Mount Athos', *Ars Orientalis,* 6, 1966, pp. 77–90.

– 'Six Tiles', *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art,* ed. R. Ettinghausen, New York, 1972, pp. 99–124.

– 'Ceramics', *Tulips, Arabesques and Turbans,* Y. Petsopoulos (ed.), London, 1982, pp. 73–120.

– *Blue-and-White: Chinese Porcelain and its Impact on the Western World*, Chicago, 1985.

– 'The Lagonico Iznik Collection: Avant-garde Alexandrian taste', *Apollo,* 357, November 1991, pp. 339–340.

– 'C'est la Gare!', *Islamic Art in the Ashmolean Museum,* J. Allan (ed.), Oxford, 1995, pp. 99–109.

– 'A Matter of Etiquette', *9th International Congress of Turkish Art,* Istanbul, Ankara, 1995, pp. 465–478.

– *Iznik Pottery*, London, 1998.

– *Blue and White: Chinese Porcelain around the World,* London, 2000.

Carswell, J., and C.J.F. Dowsett, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St James, Jerusalem,* 2 vols., Clarendon Press Oxford, 1972.

Chaffers, W., *Catalogue of the Museum of Ornamental Art, National Exhibitions of Works of Art,* Leeds, 1868.

Chu Yu, *P'ing-chou k'o t'an*, Taipei, Taiwan, 1975.

Denny, W., 'Islamic Blue-and-white Pottery on Chinese Themes', *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston,* 72, 1974, no. 368, pp. 76–99.

Fehérvari, G., *Islamic Pottery: a Comprehensive Study based on the Barlow Collection*, London, 1973.

Folsach, K. von, *Islamic Art. The David Collection*, Copenhagen, 1990.

Glassie, H., *Turkish Traditional Art Today,* Bloomington, Ind., 1993.

Goodwin, G., *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971.

Haase, C-P., J. Kröger and U. Lienart, *Oriental Splendour: Islamic Art from German Private Collections*, Hamburg, 1993.

Henderson, J., 'Electron-probe microanalysis of mixed-alkali glasses', *Archaeometry,* 30.1, 1988, pp. 77–91.

– 'Iznik Pottery, a Technical Examination', in N. Atasoy and J. Raby, *Iznik*, *The Pottery of Ottoman Turkey*, London, 1989, pp. 65–70, 84–87.

– *The Science and Archaeology of Materials*, London and New York, 2000.

Henderson, J., and J. Raby. 'The Technology of Fifteenth Century Turkish Tiles: an Interim Statement on the Origins of the Iznik Industry', *World Archaeology* 21.1, 1989, pp. 115–132.

Ibn Battuta, The Travels of, AD 1325–1354 (*trans. and notes*), C.F. Beckingham, Hakluyt Society, London, vol. IV, 1994.

Kahle, P., 'Chinese Porcelain in the Lands of Islam', *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1940/41*, London, pp. 27–46.

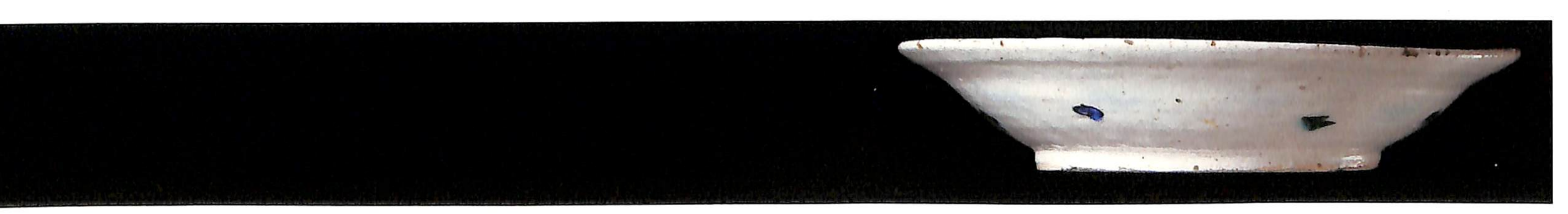




34
Dish
Iznik, *circa* 1700
pottery, decorated in shades of underglaze blue,
diffused viridian green, with black outlines, and relief red
height 6 cm, *diameter* 29.8 cm
inv. no. PO.125.99

The dish has a sloping rim; the bottom of the foot ring is unglazed and pierced once for suspension. At the centre are eight leaping foxes with oak-leaf motifs amongst them. On the rim between single and double rings is a highly stylised breaking-wave design, the waves now reduced to S-shaped cartouches with spirals between them. On the back are four spirals with zig-zag motifs between them.

A number of etiquettes are pasted on the base, including: *'JEAN LAGONICO 24'*; *'EXP. D'ART MUSULMAN ALEXANDRIE 1925 NO. 68'*; *'J. CHENUE FRENCH PACKER 10, GREAT ST. ANDREW STREET, SHAFTESBURY AVENUE LONDON, W.C.'* (with *M. Lagonico* written in ink); *'J. W A B 15 June 17'* (written in ink); and *'LOT 31 MONACO 7 December 1991 SOTHEBY'S'* (for illustration of labels, see p. 119). Once in the Lagonico collection, the dish was exhibited in the 1925 *Exposition d'Art Musulman*. Simplified versions of the animal-style Iznik dishes of Balkan silver inspiration have a vigorous charm. A very similar dish was in the collection of Lady Barlow. Another dish, more crudely executed, was also in the Sotheby's Monaco sale (lot 43), which as well as labels identifying it with both Stefanos and Jean Lagonico, has an earlier label stating it once belonged to G.J. Durrant. Durrant was a well-known collector and in 1868 he lent a group of twenty 'Persian' (i.e. Iznik) plates to the National Exhibition of Works of Art in Leeds. This one was no. 1163 in the exhibition catalogue by W. Chaffers.



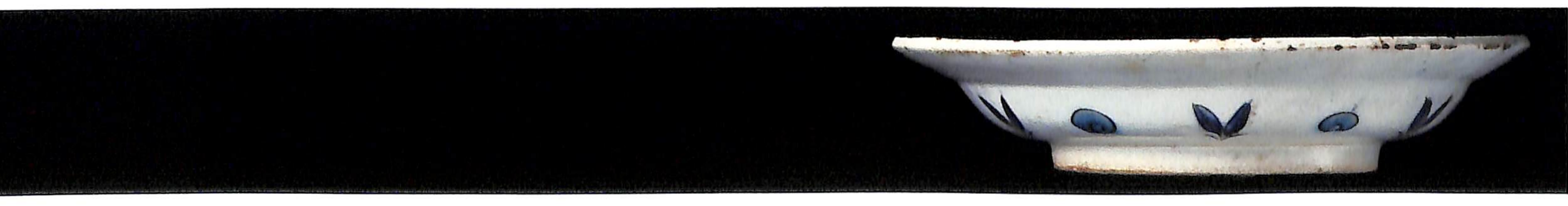
٣٤
طبق
إزنيق، حوالي ١٧٠٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة
ملونة بدرجات مختلفة من اللون الأزرق والأخضر الزبرجدي المخفّف،
ومطللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٦ سم، القطر ٢٩,٨ سم



33
Dish
Iznik, *circa* 1600
pottery, decorated in dull underglaze blue,
diffused viridian green, with brownish-black outlines, and dark relief red
height 5.6 cm, *diameter* 26 cm
inv. no. PO.006.97

The dish has a plain sloping rim and is pierced once for suspension. The bottom of the foot ring is unglazed and also pierced once. At the centre is a prancing hare and a hunting dog with its head turned back, amongst flowers and clusters of scalloped leaves, inside two concentric rings. In the cavetto is a wreath of half-leaves on an undulating stem. On the rim is a ring of overlapping trefoils, each with a red dot at the centre, reserved on a blue ground. On the back are six crescents with pairs of tulips between them.

The dish is a late example of the 'animal style' of Iznik pottery. Marian Wenzel and Julian Raby argue for a metalwork origin of this curious iconography, and in particular Balkan silverware, which was popular at the sixteenth-century Ottoman court (see Wenzel, 'Early Ottoman Silver' and Atasoy & Raby, pp. 256–258; see also Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 84–85, fig. 65). The evident charm of such designs suggests that the Iznik potters had a lively sense of humour. The style was not confined to dishes, but also used effectively on bowls, tankards, flasks and jugs. A water bottle (*sürahi*) in the British Museum (inv. no. OA 78.12-30.462) is an especially fine example.



٣٣
طبق
إزنيق، حوالي ١٦٠٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة باللون الأزرق المعتم
والأخضر الزبرجدي المخفّف، ومظللة بخطوط سوداء بنية ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٥,٦ سم، القطر ٢٦ سم

32
Dish
Iznik, *circa* 1600
pottery, decorated in underglaze blue and
viridian green, with greenish-black outlines, and relief red
height 5.2 cm, *diameter* 31.5 cm
inv. no. PO.002.97

The dish has a sloping rim; the bottom of the foot ring is unglazed and pierced twice for suspension. At the centre is a cluster of flowering prunus branches stemming from a single base, all reserved on a blue ground, within triple rings and a ring of pointed leaves. On the rim is a debased wave and rock design between single and double rings. The back is plain.

This dish is an example of the final stages of the Iznik industry before it collapsed in the mid-seventeenth century. Whilst the sparkling glaze is still of good quality, the colours are muted and the drawing is perfunctory. Even the back of the dish is now undecorated. For three earlier, finer examples of this design, see two in the Gulbenkian Foundation (inv. nos. 787, 798), and one in the British Museum (inv. no. OA FB. IS.40). All three are illustrated in Atasoy & Raby (figs. 746, 748, 747 respectively). As the authors state, the similarity between all three suggests the use of the same stencil. The dish was sold in 1997 (Sotheby's London, *The Turkish Sale*, 1997, lot 29).



٣٢
طبق
إزنيق، حوالي ١٦٠٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة باللون الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومظللة بخطوط سوداء مخضرة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٥,٢ سم، القطر ٣١,٥ سم









31
Dish
Iznik, *circa* 1580
pottery, decorated in underglaze dull cobalt blue,
viridian green, with dark grey outlines, and relief red
height 6.1 cm, *diameter* 31 cm
inv. no. PO.123.99

The dish has a plain sloping rim and the bottom of the foot ring is unglazed, with two widely spaced holes for suspension. At the centre is a dancer with a long braid, accented eyebrows and a conical hat, wearing a belted kaftan with elbow-length sleeves over a long-sleeved robe. Her fingers are hennaed at the tips. She is flanked by sprays of flowers and stands above a cross-hatched base. The rim is painted with a debased wave and rock design, set between single and double rings. The back is decorated with five crescents and squiggles.

On the base is a series of etiquettes of differing sizes and shapes: '*STEFANOS LAGONIKOS*; *No. 49*' (in Greek); '*JEAN LAGONICO. 20*'; '*COLLECTION A. IMBERT ROME No 10*'; '*EXP. D'ART MUSULMAN ALEXANDRIE 1925 No 74*' (for an illustration of the labels, see p. 119). With its dancing courtesan and dull colours, this late dish conveys a certain vivacity in its primitive drawing. It belongs to a series of Iznik dishes with figural motifs (see Atasoy & Raby, pp. 280–284, particularly figs. 781, 782). The history of the dish is not clear, but the labels indicate it belonged at different stages to both Stefanos and Jean Lagonico, as well as having been in the Imbert collection, and also in the 1925 Alexandria exhibition. After the 1991 Monaco sale the remainder of the Lagonico collection was sold at Sotheby's London in October 1996, except for the leopard dish (no. 23) sold in October 1999. No fewer than ten pieces presently in the Benaki Museum have labels indicating that they also were once in Alexandria. Together these etiquettes give an excellent idea of the extent of the passion for collecting Iznik in Egypt in the early twentieth century, primarily among the Greek community.



٣١
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٨٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق المعتم
والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط رمادية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٦,١ سم، القطر ٣١ سم

30
Dish
Iznik, late sixteenth century
pottery, decorated in underglaze cobalt blue and
diffused viridian green, with dark grey outlines
height 5 cm, *diameter* 28.5 cm
inv. no. PO.007. 97

The dish has curving sides and a plain rim, the bottom of the foot ring is unglazed and pierced once for suspension, and there is a further hole just below the rim. At the centre are three bunches of grapes with vine leaves and tendrils inside double concentric rings. In the cavetto is a wreath of *lingzhi* on a fine undulating stem and at the rim there is a wavy band. On the back there are five sprays with trefoils between them, inside double and single rings, with double rings on the outer foot ring and a single ring inside the foot.

On the base is an illegible ink inscription, possibly including a date '... *29 fevrier*'. An old label reads: '*T. LHUSSIER -11-*' (for illustration, see p. 119). The debased design is a later version of the bunch of grapes motif, based on a fifteenth-century Chinese prototype. A much finer earlier Iznik version is in the present exhibition (no. 5); the virtue of this example (no. 30) is to show the continuing popularity of the design throughout the sixteenth century. A fine example that is also painted in viridian green and blue, with a sloping rim and breaking-wave pattern with bouquets in the cavetto, is in the Louvre (inv. no. 2403; for a corpus of illustrations of this type and its evolution, see Atasoy & Raby, pp. 121–124, figs. 183–192, and particularly the remarks on rimless dishes).



٣٠
طبق
إزنيق، أواخر القرن السادس عشر
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي المخفف، ومظللة بخطوط رمادية داكنة
الارتفاع ٥ سم، القطر ٢٨,٥ سم









29

Hanging ornament
Iznik, *circa* 1575–85
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, viridian green,
with greenish-black outlines, all diffused in firing, and relief red
height 25.1 cm, *diameter* 30.1 cm (at centre)
inv. no. PO.017.97

The hanging ornament is of spherical shape, with a slightly raised collar round the hole at the top; the open foot at the bottom is partly unglazed. The top half is decorated with a leafy quatrefoil round the opening, from the points of which spring four wing-like, clasped palmettes, whose tips join at the lower margins and from which spring halves of peonies with serrated petals. Similar peonies decorate the blue ground, the top and the quatrefoils. Below the narrow white ring encircling the globe is a band of pendant trefoils, and the rest of the spherical body is plain. There is an elaborate braided and tasselled cord for suspending the ornament, of uncertain date.

The hanging ornament is of the same dimensions and general style as an example in the British Museum (OA G. 1983.120); both are illustrated in Atasoy & Raby (figs. 381, 380), who relate them to the experimental hanging lamp from the Süleymaniye mosque in Istanbul completed in 1557, claiming them as later descendants of this style (*op. cit.*, p. 224). A third hanging ornament of similar scale is in the Brooklyn Museum (inv. no. 43.24.8). The present object was formerly in the Kelekian collection, and later on loan to the Victoria and Albert Museum, *c.* 1910–50 (see *Kelekian Collection*, pl. 99). The function of hanging ornaments has been the subject of much conjecture, as to whether they are simply decorative or meant to serve some specific purpose. Often suspended above hanging lamps of the same design (such as the ornament in the Benaki Museum, associated with the famous Musli lamp in the British Museum of 1549), they are also frequently used above metal lamps, particularly in Orthodox churches. A popular belief is that they serve to prevent rats climbing down the chains to steal oil from the lamps! But a more likely theory is that they serve a religious function, related to fertility rites, in both Christian and Islamic contexts. A pertinent example in Renaissance painting is the frequent suspension of an ostrich egg above the Virgin Mary's head. Corroboration of this fertility argument can be seen in the Hakımoğlu Ali Pasha mosque in Istanbul, where hanging ornaments are suspended from a rail along with glass lamps, a corn dolly and two miniature wooden ploughs. This juxtaposition suggests that the hanging ornaments are unequivocally part of a collection of fertility objects (see Carswell & Dowsett, II, 'Hanging ornaments', Appendix B, pp. 63–69).

٢٩

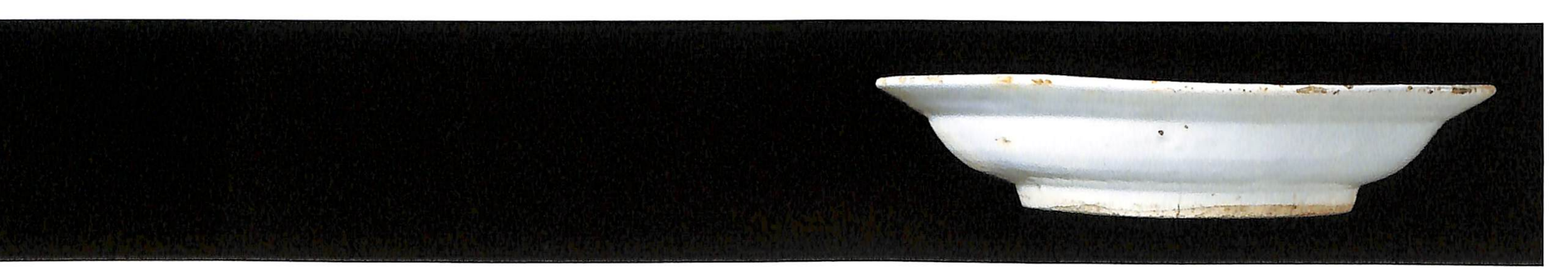
حلية متدلية للتعليق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥–١٥٨٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة،
كلها مصهورة بالحرارة، مع نقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٢٥,١ سم، القطر ٣٠,١ سم (في الوسط)



28
Dish
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in underglaze black, and relief
pale blue and red
height 6.4 cm, *diameter* 30 cm
inv. no. PO.008.97

The dish has a plain sloping rim, the bottom of the foot ring is unglazed and is pierced twice for suspension. At the centre is a floral bouquet inside triple concentric rings. In the cavetto six similar bouquets radiate from the centre, with spots between. On the rim is an undulating stem with curling half-leaves. The back is plain.

An old saleroom label on the back reads: '*16 – Plat en ancienne faïence de Rhodes, orné d'un médaillon central, chargé d'une tige de fleur et entouré de six bouquets disposés symétriquement. Sur le bord des motifs stylisés*'. This dish is one of the very rare examples in which virtually all the decoration is in slip rather than underglaze painting, and applied on a white ground (for illustration of the label, see p. 119). A cut-down water bottle with slip decoration, a key piece for dating Iznik slipware, is in the Çinili Köşk in Istanbul (inv. no. 41/1483). It came from the mosque of Sultan Selim II at Edirne, which was completed in 1574–75, and was accompanied by another blue and white cut-down water bottle in the so-called 'wheatsheaf' style (see Atasoy & Raby, nos. 450, 451, and pp. 233–234 for a discussion of these slipwares). The two bottles from the Selim II mosque were both drilled for affixing jewelled mounts – the only recorded examples of bejewelled Iznik, as opposed to the numerous Chinese porcelains with such additional embellishment.



٢٨
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزججة باللون الأزرق
وبنقش بارز باللونين الأزرق الباهت والأحمر
الارتفاع ٦,٤ سم، القطر ٣٠ سم

27
Footed bowl
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, viridian green,
with dark brown outlines, and relief red
height 17 cm, *diameter* 20 cm (rim)
inv. no. PO.025.98

The curved bowl stands on a high pedestal foot, with a slight torus moulding at the junction of the two. The bottom and part of the outside of the foot are unglazed and slightly ridged, as if for a metal mount now absent. The inside of the bowl is decorated at the centre with an arabesque motif within single and double rings. A single drop of red has accidentally fallen inside halfway down the bowl during firing. Outside there is an interlocking chain band at the rim between single and double rings. On the body are two pairs of *saz* leaves, with interlocking arabesques between them.

The chalice-like shape is unusual, suggesting it was made for liquid rather than solid food, perhaps sherbet. The form is also a metal one, found in *tombak*. There is a similar footed bowl in the Louvre, but with a red ground decorated in white and pale blue slip and underglaze blue (inv. no. 6325; see *Soliman*, no. 291). Marte Bernus-Taylor remarks on the rarity of the shape in Iznik wares, whilst noting that it was a common form in the Mamluk pottery of Syria and Egypt (*op. cit.*, p. 268).

٢٧
سلطانية بقاعدة
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط بنّية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ١٧ سم، القطر ٢٠ سم (الحافة)





26

Jug

Iznik, *circa* 1570–75

pottery, decorated in underglaze blue
with black outlines, and relief red

height 22.3 cm, *diameter* 14.3 cm (body)

inv. no. PO.139.00

The jug has a spherical body, trumpet-shaped neck, rounded handle and angled foot ring, the bottom of which is unglazed. This unusual vessel has a red slip ground, with scalloped medallions and half-medallions painted with interlacing arabesques. On the neck is an angular interlocking chain band, on the shoulder a plaited band, and on the lower body a ring of overlapping S-motifs.

A label on the base reads: *'ESKENAZI ANTICHITA'* (printed in red) and *'Isnik XVI°'* (in blue ink). Similar red slip was used for a plain vase with trumpet neck, and another decorated with additional white and blue slip with black details, both in the Türk ve Islam Eserli Müzesi (inv. nos. 816, 817): see Atasoy & Raby, figs. 710, 711. A third red ground vase, also in the Türk ve Islam Eserli Müzesi, came from the Selimiye mosque in Edirne (see Ölçer, p. 281). A fourth red ground vase of more swollen profile, decorated in white slip, with underglaze blue and black painted outlines, is in the Victoria and Albert Museum (inv. no. C. 2003-1910). A number of fragments of this slipware have been excavated at Iznik, mostly from the BHD area (see Aslanapa *et al.*, pp. 121–122, 142–143, 151–152, 181, 221, 307).

٢٦

إبريق

إزنيق، حوالي ١٥٧٠–١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة باللون الأزرق،

ومظللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٢٢,٣ سم، القطر ١٤,٣ سم (جسم الإبريق)

25
Dish
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, viridian green
with dark olive green outlines and relief red
height 4 cm, *diameter* 26.3 cm
inv. no. PO.049.99

The shallow dish has a simple rim and the bottom of the foot ring is unglazed. At the centre is a bouquet of carnations, some with broken stems, springing from a tuft of serrated pointed leaves. Interspersed are two stems of marguerite-like flowers with scalloped petals, and at the top is an arabesque motif. The inner rim is painted with trefoils with a red dot at the centre reserved on a blue ground, between concentric rings. On the outside of the dish seven rosettes alternate with twin tulips between pairs of concentric rings.

This dish was formerly in the Homaizi collection (inv. no. I/285); it is illustrated in Atasoy & Raby (fig. 692). The trefoil border, like that on the tankard (no. 24), is similar to that on two shallow dishes in the Gulbenkian Foundation (inv. nos. 824, 828), and one in the Bruschettini Foundation (see Atasoy & Raby, figs. 701, 689, 702). The trefoil motif also appears on three tankards and a vase in Atasoy & Raby (figs. 700, 703, 705, 706). In the Louvre there is a dish (inv. no. 6643) with similar tulips and roses, and also a clasp-like arabesque on the inner border of the trefoil rim band.



٢٥
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط داكنة مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٤ سم، القطر ٢٦,٣ سم









24
Tankard
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in underglaze cobalt blue,
viridian green, with black outlines, and relief red
height 18.6 cm, *diameter* 11.5 cm at the rim
inv. no. PO.100.99

Of cylindrical form, the tankard has a rectangular pointed handle and a recessed base. The body is decorated with four sprays of carnations curving upwards, some with broken stems, with half-arabesque motifs at the top. At the rim is a band of trefoils with a red dot at the centre reserved on a blue ground; there is a similar band at the bottom of the tankard. The handle is painted with diagonal stripes and strokes, and short horizontal strokes on the edge.

A circular label on the base reads: '*UNION CENTRALE '50, MUSÉE' ... 'TAL'*. Like dish no. 25, the tankard was once in the Homaizi collection (inv. no. I/585); indeed, the striking similarity in their decoration suggests that they may have once belonged together, and were possibly painted in the same atelier. The tankard is based on a leather vessel, the decoration of the handle representing the stitching on the prototype. The recessed base is also found on a leather example. Wooden tankards have also been suggested as the prototype. A more regal tankard in Topkapı Saray (inv. no. 2/3832) was carved from jade and bejewelled with rubies and emeralds in inlaid gold mounts (illustrated in *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, no. 89). Other tankards have sloping sides deriving from metal prototypes (see Atasoy & Raby, pp. 276–277). Another Iznik form of leather origin is the *matara* (water vessel), where the hindquarters of a quadruped (such as a goat) are inverted and sewn up, one leg becoming the spout. The form of the sultan's own *matara* had the same humble origin, but was carved from crystal with gold mounts (Topkapı Saray, inv. no. 2/474; see Atasoy & Raby, fig. 633; and Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 83–84, nos. 63, 64).

٢٤
إبريق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ١٨,٦ سم، القطر ١١,٥ سم (عند الحافة)



23

Dish

Iznik, late sixteenth century

pottery, decorated in underglaze cobalt blue,

viridian green, with dark grey outlines, and relief red

height 5.1 cm, *diameter* 30.1 cm

inv. no. PO.124.99

The dish has a rounded profile; the bottom of the foot rim is unglazed and pierced once for suspension. The central design is of a leopard striding to the right, with its left paw raised. It looks back over its shoulder and its tail is raised to reveal its testicles. Round its neck is a bell, with a chain attached to a post. The leopard has a ferocious expression with lidded eyes, flaring nostrils and open jaw with a lolling tongue. The beast is improbably surrounded by roses, carnations and tulips on fine curving stems springing from a leafy tuft. At the rim is a ring of red and white trefoils on a blue ground, between single and double rings. The back of the dish is entirely plain.

An etiquette on the back reads '*JEAN LAGONICO*' and '*39*' (in blue). There is also a Sotheby's London sale tag, '*Lot 125, 11 October 1999*'. The dish was sold by Mme Lagonico eight years after the main sale of the Lagonico collection in Monaco in 1991. It had previously been published in a black and white illustration by Atasoy & Raby (fig. 613), who dated it 1600–10. This would seem late, as the trefoil blue and red rim design is typical of many pieces *c*. 1575. Based on a Yuan blue and white design of a *qilin*, here the mythical beast has been transformed into a leopard. An excellent example of the prototype is a fourteenth-century dish in the Musée national Adrien Dubouché (inv. no. 7238), which is illustrated in Carswell, *Blue and White*, alongside the Lagonico dish (figs. 171, 172). The Chinese lotus and bamboo have become tulips and carnations on the Turkish dish. An earlier sixteenth-century Iznik dish in the Museum für Islamische Kunst (inv. no. 1.4201) is a more faithful copy of the *qilin*, including the background, lotus wreath and serpentine waves on the rim (see Carswell, *Iznik Pottery*, fig. 32). The leopard is an intriguing and unique design. Menageries were a feature of Ottoman life in the sixteenth century, and a famous one was housed in the remains of the Byzantine palace of Constantine Porphyrogenitus at Tekfur Saray, just inside the city walls. In an unpublished manuscript in the Bodleian by Hilary Sumner-Boyd, the author says this menagerie was used for larger and tamer animals such as elephants and giraffes (but presumably not the leopard). The famous *Süleymanname* manuscript (1558) contains a number of illustrations of leopards, encountered on Sultan Süleyman's hunting expeditions: on his way back from the Belgrade campaign on the plains of Uzuncaabad (fol. 115a); near Edirne, where a baby leopard appears to hunt gazelles (fol. 177a); and hunting with his son Selim, newly appointed to Manisa in 1543, where a pair of leopards gambol in the foreground (fol. 462b). In a painting (fol. 212a) depicting the Ottoman warrior Sinan battling with a Hungarian in full armour, Sinan wears only a leopard-skin cloak (see Atıl, *Süleymanname*). The Sultan's menagerie was called the *Aslanhane* (Lion House) and was located next to the *nakkashane*; it has been suggested that the artists may have drawn direct inspiration from the animals. It has also been conjectured that the leopard belongs to the family of beasts depicted in lively fashion on Balkan silverware (see Sotheby's London, *Arts of the Islamic World*, p. 85).

٢٣

طبق

إزنيق، أواخر القرن السادس عشر

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق

والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط رمادية داكنة ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ٥,١ سم، القطر ٣٠,١ سم

22
Dish
Iznik, *circa* 1585
pottery, decorated in underglaze cobalt blue,
viridian green, with greenish-black outlines, and relief red
height 5.8 cm, *diameter* 30.6 cm
inv. no. PO.122.99

The dish has a plain, sloping rim with a hole for suspension; the bottom of the foot ring is unglazed and also pierced once. At the centre is a rosette with pointed and scalloped petals, from which radiate four symmetrical floral sprays with clasped stems and serrated leaves. Between the sprays are arabesques in relief red, with trefoils and flower buds. On the rim is a highly stylised breaking-wave design set between single and double rings. On the back are four rosettes and four tulip sprays.

A rough cross has been scratched on the base. There is a series of etiquettes: a circular label, '*JEAN LAGONICO 8*'; a rectangular label perforated at the top, '*Durlacher 1 of 2 19.4.99, 800*' (in brown ink) and '*29*' (in pencil); a scalloped oval label, '*1610*' (in ink); a plain brown square label, '*6*' (in pencil); and a triangular label, '*LOT 10 MONACO 7 December 1991 SOTHEBY'S*'. The base of the dish is reproduced in Sotheby's Monaco (p. 56), in Carswell, 'A Matter of Etiquette' (p. 478), and on p. 119 of this catalogue. The 'Durlacher' label probably refers to Alexander Durlacher, a member of the Numismatic Society of London, whose coins were sold by Sotheby, Wilkinson & Hodge on 20–23 March 1899, just a month before the date on the label. Although the floral sprays would seem to derive from Chinese porcelain, they have become highly stylised, and in the case of the rim design the wave pattern is abstract almost to the point of incoherence, which would date the dish later in the sixteenth century. Raby suggests that the design of four bouquets radially arranged is of Chinese sixteenth-century origin, but with no prototype cited it is more likely that they are the floral sprays of early fifteenth-century blue and white drawn from the cavetto to form the central motif. The quadripartite orientation might be sought in the Chinese double thunderbolt motif found at the centre of late fifteenth-century dishes, and also at least one dish of the same period which has four lotus sprays (TKS 15/1964; Krahl, no. 721). The four-way division of the centre is in no way typical of sixteenth-century Chinese ware. Another fine example was in the Lagonico collection (Sotheby's Monaco, lot 26), as was a dish with a double thunderbolt at the centre (lot 46).



٢٢
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٨٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومطلّلة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٥,٨ سم، القطر ٣٠,٦ سم







21
Panel of eighteen tiles
Iznik, *circa* 1565
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue,
turquoise, viridian green, purple, greyish green, and relief red
height 145 cm, *width* 72 cm
inv. no. TI.001.97

The tiles are of two types, each a mirror of its pair, which together form a pointed medallion with a clasp and finial at the top and a trefoil finial below with an elaborate red and white frame. The medallions are filled with stylised peonies, serrated leaves, carnations, and smaller flowers and leaves, all springing from a tuft of serrated leaves, the stems intertwining, all reserved on a blue ground. Between the medallions are prunus sprays, carnations and tulips springing from tufts of serrated leaves, weaving in and out. The prunus branches split in three and the stems are coloured purple or greyish green.

Although the relief red is fully developed, the continuing presence of purple and greyish green suggests that these tiles are transitional, like the prunus panel on the wall of the portico of the Rüstem Pasha mosque (*c.* 1561) to the left of the entrance (see Carswell, *Iznik Pottery,* pp. 75–76, fig. 50). A similar panel of sixteen tiles is in the Metropolitan Museum of Art (inv. no. 17.190.2083; see Rogers, *Islamic Art and Design,* pp. 96–97, fig. 5). Four more tiles are in the Sadberk Hanım Museum (inv. no. I.72; see Altun *et al.*, p. 44, who note similar tiles are in the tomb of Eyüp, in the district of the same name on the Golden Horn). Another panel of six tiles was sold at auction (Sotheby's London, *Islamic Works of Art*, lot 432). Four tiles with a related design are in the Gulbenkian Foundation (inv. no. 1668); with their crisper drawing and more carefully designed floral elements, they belong to slightly later in the century (see Passos Leite *et al.*, pp. 68–69, no. 20).

٢١
لوحة من ثماني عشرة قرميدة
إزنيق، حوالي ١٥٦٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
والأخضر الزبرجدي والأرجواني والأخضر الرمادي وبنقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ١٤٥ سم، العرض ٧٢ سم






ابو بكر
عمر
حسن
حسين

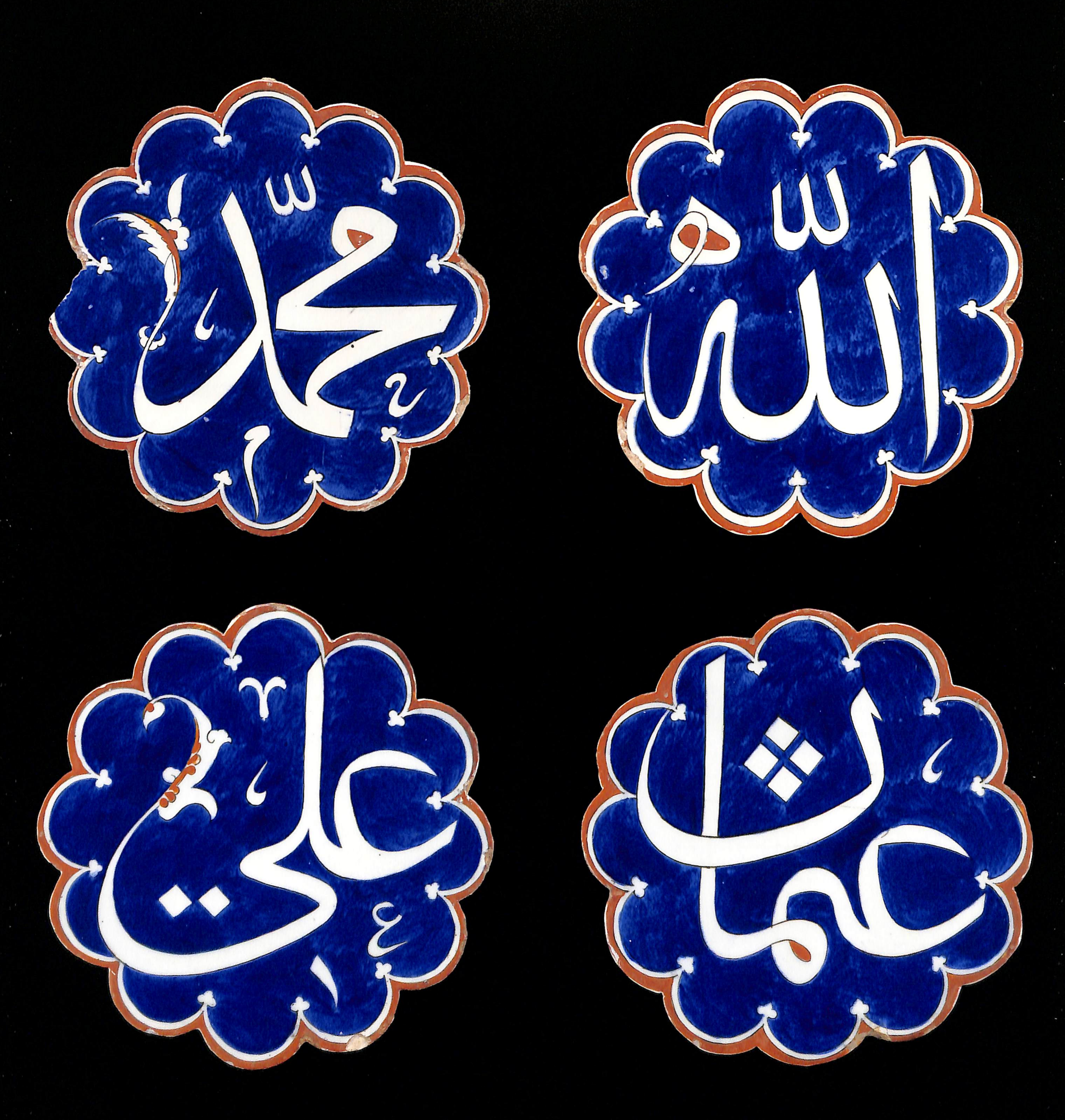
20
Tile
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue,
viridian green, with greenish-black outlines, and relief red
height 25.5 cm, *width* 25.6 cm, *thickness* 1.8 cm
inv. no. TI.074.99

The tile is painted with a design of intersecting arabesque *saz* leaves and spiral flower stems, peonies and roses, with half-flowers on opposing sides and leaves passing over, through and between each other. A number (?) is broadly painted in red on the back of the tile and appears to be contemporary, as later chisel marks cut through it.

An elegant tile of this type, sold at auction in 1991 (Sotheby's London, *Islamic and Indian Art*, lot 1152), appears never to have been used; it relates directly to lunette tile panels in the Louvre, the Musée des Arts Decoratifs, and the Gulbenkian Foundation. The first of these is known to have come from the Piyale Pasha mosque (1573) in Istanbul (see Goodwin, pp. 276–278). Piyale Pasha was a favourite of Selim II, whose daughter he married, and Sokollu Mehmed Pasha was his brother-in-law. In his book *Turkish Ceramics,* Tahsin Öz records a tile of this type as from Sinan's Ramazan Efendi mosque (1586) in Istanbul, but with tulips instead of peonies (Öz, pl. LII). Finally, a variant of the general design with cloud-scrolls intertwined amongst the two *saz* leaves in a private collection in Bonn is noted to have been used in the chamber of Murad III in Topkapı Saray around 1578 (Haase *et al.*, pp. 120–121). The type would thus appear to have flourished for a decade or so from 1575, though less competent examples suggest that the design persisted into the seventeenth century.

٢٠
قرميدة
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي،
ومظللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
الارتفاع ٢٥,٥ سم، العرض ٢٥,٦ سم، السُمك ١,٨ سم




الله
محمد
عثمان
علي

19

Eight inscribed tiles
Iznik, *circa* 1565
pottery, decorated in underglaze cobalt blue,
with greenish-black outlines, and relief red
The tiles vary slightly in size:
diameter 26.2–26.8 cm, *thickness* 1.6–1.9 cm
inv. nos. TI.028.97, TI.029.97, TI.030.97, TI.031.97,
TI.032.97, TI.033.97, TI.034.97, TI.035.97

The borders of each tile are irregularly hand cut with twelve scallops; the sides are cut straight and not bevelled. The relief red and white borders each have a trefoil at the point where the scallops intersect. The inscriptions read *Allah, Muhammad, Abu Bakr*, *ʿUmar*, *ʿUthman*, *ʿAli*, *Hasan*, *Husayn* – that is, Allah, Muhammad, the first four caliphs and the *hasanan*, who are the two sons of ʿAli and Fatima. They are written in an elegant *thuluth* script reserved in white on the dark blue ground, with a fine black outline. There are some diacritical marks and details in white, with additional touches of red, for instance the tail of *Muhammad* ends in a tiny clasp and a serrated leaf with a half rosette and leafy flourish, and the final letter of *ʿAli* terminates in a red and white palmette.

The tiles would have decorated the pendentives supporting a dome on eight arches, such as in the Rüstem Pasha mosque (*c.* 1561), which has indeed such inscribed roundels. They are read in counter-clockwise order, starting with Allah and Muhammad to the right and left of the *mihrab* and continuing in sequence round the mosque. The same sequence is followed in the Süleymaniye mosque in Istanbul (1550–57), where the roundels were painted by Hasan Çelebi, the pupil of the most famous Ottoman calligrapher, Ahmed Karahisarı. Karahisarı is credited with the calligraphy in the dome, and died in 1556 aged 90. Hasan Çelebi was also the calligrapher of the dated inscription for the Süleymaniye; he died in 1594. Inscribed roundels in the Selimiye mosque in Edirne (1569–75) are remarkably similar to these eight tile roundels (see Goodwin, pp. 235, 250; pls. 223, 224, 241, 249, 251). It should be noted that Iznik calligraphic roundels were used at least as early as 1551 in the Hadım Ibrahim Pasha mosque at Silivrikapı in Istanbul, where two elaborate examples are found on the wall under the portico along with three lunette panels. Perhaps even more important is that all the mosques so far cited were the work of Sinan, Süleyman's great architect. The use of scalloped decorative tiles has an earlier precedent, for examples are set in the stone jambs of the doorway of the Sünnet Odası (Circumcision Chamber) in Topkapı Saray. These blue and turquoise roundels were the work of a band of potters working at Tekfursaray in Istanbul, *c.* 1527/8, who have been identified by Gülru Neçipoğlu from Süleyman's account books (see 'From International Timurid to Ottoman'). Earlier still, scalloped roundels are characteristic of Mamluk decoration, a significant influence on Ottoman art. The red on these tiles is often thinly applied and has a blood-red transparency. This is a feature of the transitional phase of Iznik pottery, from the muted colour scheme of the 1550s to the introduction of brilliant relief red and viridian green a decade later. In order to identify the building from which the scalloped roundels came, one should search for a structure of the 1560s, possibly also by Sinan, which has been demolished in relatively recent times, the tiles carefully saved in the process. But wherever they came from, these tiles are in the grandest tradition of Ottoman calligraphy.

١٩

ثماني قراميد بالخط الزخرفي
إزنيق، حوالي ١٥٦٥
من الفخار المخلوط بالزجاج، مزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق،
ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
تختلف القراميد في أحجامها قليلاً:
القطر ٢٦,٢–٢٦,٨ سم، السُمك ١,٦–١,٩ سم







18
Four border tiles
Iznik, *circa* 1565
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, turquoise,
with greenish-black outlines, and relief red
The tiles vary slightly in size:
height 24.3–24.8 cm, *width* 13.5–13.8 cm, *thickness* 1.7–2.1 cm
inv. no. TI. 072.97

The tiles are each decorated with a central rosette, with scalloped petals, from which spring curving branches of prunus blossom and buds. At each end is a half-medallion with scalloped borders, pointed at top and bottom and filled with cloud-scrolls reserved on a turquoise ground, from which springs a tulip with red and white pointed petals, all reserved on a cobalt blue ground, with narrow turquoise borders.

These tiles are typical of Iznik work at its peak period in the second half of the sixteenth century. The same border tiles are in the Rüstem Pasha mosque (see Öz, pl. XLII).

١٨
أربع قراميد جانبية
إزنيق، حوالي ١٥٦٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والفيروزي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
تختلف القراميد في أحجامها قليلاً:
الارتفاع ٢٤,٣–٢٤,٨سم، العرض ١٣,٥–١٣,٨ سم، السُمك ١,٧–٢,١ سم



17

Border tile

Iznik, *circa* 1575

pottery, decorated in underglaze cobalt blue, viridian green, turquoise, and relief red

height 12.7 cm, *width* 25 cm, *thickness* 1.5 cm

inv. no. TI.017.97

The tile is decorated with a symmetrical design of clasped arabesque palmettes and half-palmettes on interlocking spiral stems. Half-palmettes at either end engender similar stems intertwining with the first pair to create a continuous pattern. Executed in white, cobalt blue and viridian green, and reserved on a brilliant relief red ground, the long sides of the tile have turquoise and white borders.

The tile was previously in the Kelekian collection, and also in the Wolfe collection. The tile is a slightly cruder version of a design well known from the Rüstem Pasha mosque (1561) where they were used for the corners of the piers. A number of tiles in the Gulbenkian Foundation (inv. no. 1635; see Passos Leite *et al.*, p. 71, no. 21), with a trefoil frieze instead of the blue border, are said to have come from the Murad III chamber in Topkapı Saray (Zick-Nissen, vol. 2, p. 176, no. 22).

١٧

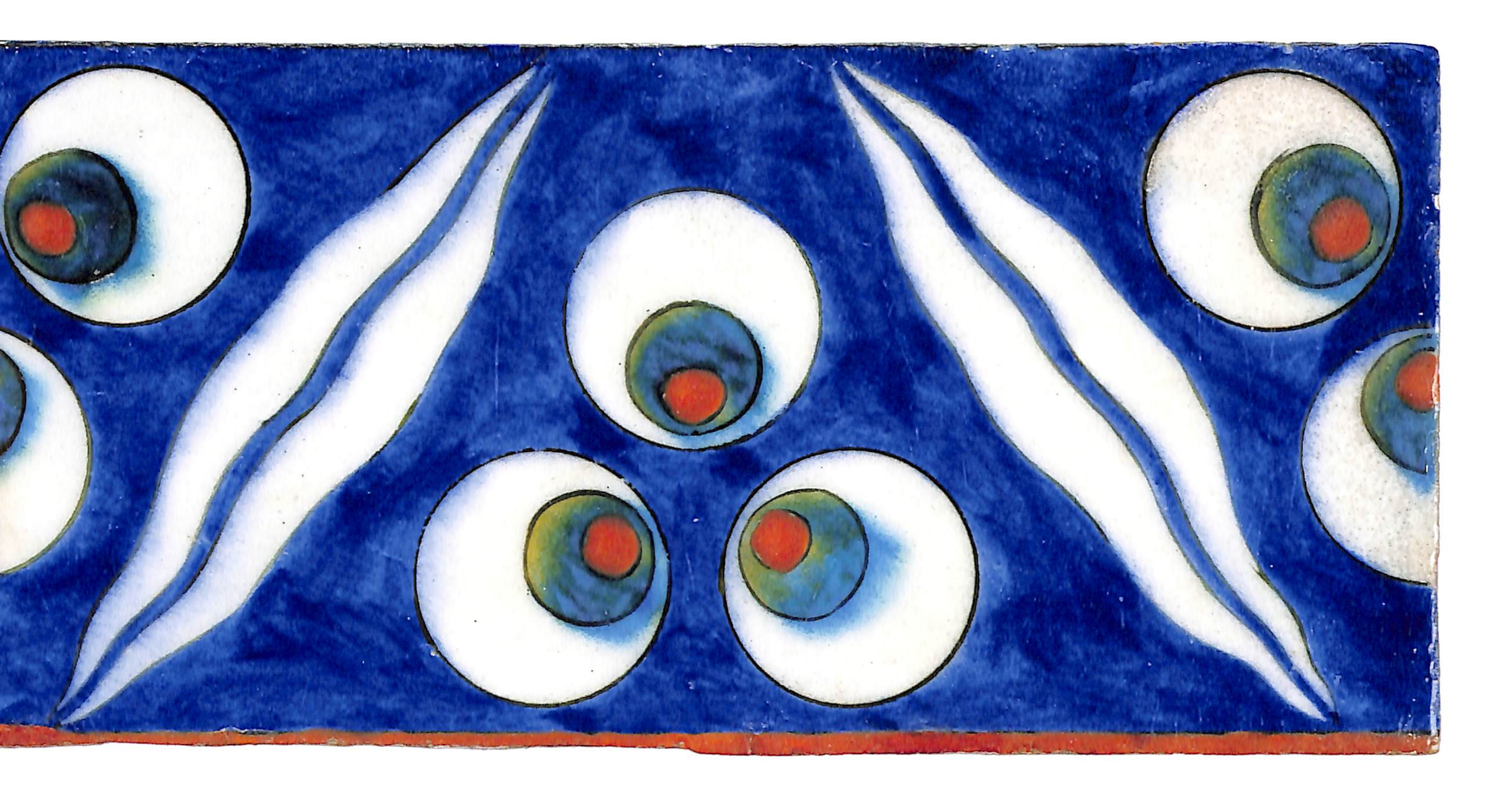
قرميدة جانبية

إزنيق، حوالي ١٥٧٥

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة

بلون الكوبالت الأزرق والأخضر الزبرجدي ونقش بارز باللون الأحمر

الارتفاع ١٢,٧ سم، العرض ٢٥ سم، السُمك ١,٥ سم



16
Two border tiles
Iznik, *circa* 1570
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, viridian green,
greenish-black outlines, and relief red
Larger tile: *height* 17.2 cm, *width* 31.5 cm, *thickness* 1.7 cm
Smaller tile: *height* 11.8 cm, *width* 24.7 cm, *thickness* 1.7 cm
inv. nos. TI.023.97 (larger), TI.002.97 (smaller)

The two tiles are larger and smaller versions of the same design, with groups of three *çintamani* interspersed with pairs of diagonal tiger-stripes on a blue ground. The larger tile has a red and white border, the smaller has a narrow red border on one side.

The origins of the *çintamani* design have already been discussed (see no. 4 in this catalogue, and Paquin's article). As a popular Ottoman motif, it appears on almost all the arts of the sixteenth century – ceramics, metalwork, furniture, textiles, carpets, kaftans, and even leather. Here the *çintamani* is the dominant motif rather than a subsidiary pattern, producing a strikingly effective design. Similar border tiles in the Gulbenkian Foundation have a trefoil frieze on the lower edge (inv. no. 1680; see Passos Leite *et al.*, p. 72, no. 22). *Çintamani* figure on a flask in the British Museum (inv. no. OA 1878.12-30.466), which has additional gold mounts *c.* 1580–85. A dish in the Gulbenkian Foundation (inv. no. 2240) is decorated with *çintamani,* the motifs laid out in a grid deriving from Chinese celadon (see Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 90–91, figs. 69 and 70).

١٦
قرميدتان جانبيتان
إزنيق، حوالي ١٥٧٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفتان برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والأخضر الزبرجدي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة ونقش بارز باللون الأحمر
القرميدة الكبرى: الارتفاع ١٧,٢ سم، العرض ٣١,٥ سم، السُمك ١,٧ سم
القرميدة الصغرى: الارتفاع ١١,٨ سم، العرض ٢٤,٧ سم، السُمك ١,٧ سم









15
Four tiles
Iznik, *circa* 1560
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue,
turquoise and thinly applied red, with greenish-black outlines
The square tiles vary in size between:
26.4 and 27.1 cm, *thickness*, 1.7cm
inv. nos. TI.024.97,TI. 025.97,TI. 026.97, TI. 027.97

The tiles are painted with a repeating design of arabesque serrated *saz* leaves, some cutting through adjacent leaves and others overlapping, all springing from a mid-point on the lower margin.

The tiles are identical to two panels in the Rüstem Pasha mosque (1561), in the Takhtakale quarter of Istanbul, where they are set under the balconies on the north and south sides of the building. The only difference is that the tiles in the exhibition are of slightly lesser technical quality, suggesting they may have been made at the same time but rejected for use in the mosque. Whilst many of the tiles in Rüstem Pasha are simple decorative repeats, these tiles, with their sweeping rhythms and complex spatial design, are amongst the most sophisticated ever produced by tile makers at Iznik. The implication is that they were executing designs specially drawn up by the *nakkashane*, as they are superlative examples of the *saz* style. The building itself is exceptional for Sinan, as unlike his other works, such as the Süleymaniye mosque where ceramic decoration is used discreetly to accentuate the architectural forms, here the interior is covered with tiles to the level of the balconies, and in the pendentives above. Whether this lavish decoration was specially ordered by Sinan's patron, Princess Mihrimah, Sultan Süleyman's daughter and Rüstem Pasha's wife, we do not know.

١٥
أربع قراميد
إزنيق، حوالي ١٥٦٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
ولون أحمر خفيف، ومظللة بخطوط سوداء مخضرّة
تختلف أحجام القراميد المربعة بين:
٢٦,٤ و ٢٧,١ سم، السمك، ١,٧ سم

14
Tile
Iznik, *circa* 1570
pottery decorated in underglaze cobalt blue and turquoise,
with greenish-black outlines
height 26.8 cm, *width* 25.8 cm, *thickness* 1.7 cm
inv. no. TI.015.97

The tile is painted with part of an inscription reserved on a blue ground, with a thin turquoise border at top and bottom. The partial inscription is the end of a phrase reading *yakunji*, preceding *sultan*. The rising stroke of the *t* passes through the next letter, *h* (?), possibly the second letter of *Ahmed*.

On the back of the tile is a round embossed scarlet label with a saw-tooth edge, reading, '*THE ANTIQUE & DECORATIVE ARTS LEAGUE INC*' and in the middle '*INCORPORATED NEW YORK 1926*'. It is affixed to the tile with three blobs of sealing wax. Written on the back of the tile in blue ink is '*N.Y. 425*', and a smaller label in red ink reading, '*c 895 Blue + wh. tile*' (for illustration of labels, see p. 119). The style of the tile and its execution are typical of the 1570s, and the remains of turquoise borders at the top and bottom suggest it was part of a dedicatory inscription consisting of single contiguous tiles.

١٤
قرميدة
إزنيق، حوالي ١٥٧٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي، ومطللة بخطوط سوداء مخضرّة
الارتفاع ٢٦,٨ سم، العرض ٢٥,٨ سم، السُمك ١,٧ سم









13
Panel of twenty tiles
Iznik, *circa* 1540
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, turquoise and sage green
height 85.8 cm, *width* 104.8 cm

The panel consists of six rectangular tiles and fourteen border tiles. The rectangular tiles are arranged vertically and each pair is decorated with a prunus tree in full flower springing from a tuft of serrated leaves, with tulips on either side, and on the left a curving spray of hyacinth. The tree trunk and the tulips are decorated with ticks and spots. The prunus blossoms are white with turquoise centres, and the blade-like leaves are sage green. At the top right of each of the three panels is a cloud-scroll motif. The border tiles vary in size as they have been cut to fit the central panel, and they do not attempt to continue the pattern round each angle. The design consists of a single *saz* leaf on a curving stem, with a flower and bud at the centre, which is linked to half-rosettes with scalloped and pointed petals, and buds and leaves on a curved stem between them.

A panel of tiles of exactly this type was used to illustrate the cover of the catalogue of the *Exposition d'Art Musulman*, Alexandria, 1925, with an introduction by Gaston Migeon. The same type of tiles are illustrated by Atasoy & Raby (p. 134, fig. 230) which are in the David Collection (inv. no. Isl. 182); the authors discuss the appearance of the prunus in Ottoman art, one of the 'Three Friends' (prunus, bamboo and pine) of Chinese iconography (p. 223 and fig. 230). Occurring as early as *c.* 1540 on a binding in Topkapı Saray (inv. no. E.H. 2851), the prunus spray soon became a popular motif, seen in the tiles of the Yeni Kaplıca baths in Bursa and in later Iznik ceramics, including the tiles in the portico of the Rüstem Pasha mosque and on many dishes (see Carswell, *Iznik Pottery,* p. 80, and Atasoy & Raby, pp. 250–256, for a galaxy of examples of which the most pertinent is a hexagonal tile in the Victoria and Albert Museum, inv. no. C. 4-1953). For a dish with related design, see no. 6 in the present exhibition.

١٣
لوحة تتكون من عشرين قرميدة
إزنيق، حوالي ١٥٤٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملونة
بلون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي والأخضر الفاتح
الارتفاع ٨٥,٨ سم، العرض ١٠٤,٨ سم







12
Stand (*tazza*)
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue
height 14.6 cm, *diameter* 37 cm
inv. no. PO.121.99

The stand has a sloping foliate rim and the bowl is supported on a high pedestal foot, the bottom of which is unglazed. There is a torus moulding at the junction of the bowl and foot. The inside of the bowl is decorated in shades of pale blue with an elaborate floral medallion at the centre composed of pointed, arched, scalloped and spiralling petals, with trefoils between the outer petals, within single and double concentric rings. In the cavetto is a ring of fifteen ogival motifs with trefoils between. On the rim there is a *lingzhi* wreath with diagonal pointed leaves on an undulating stem, between single and double foliate rings. The outside of the bowl is painted with a ring of fifteen similar ogival motifs and trefoils between single and double rings and a foliate ring below the rim. On the slightly concave pedestal foot is a *lingzhi* wreath, like that on the inner rim, and a moulded ring at the base.

It has been suggested by Nurhan Atasoy that the Italian *tazza* derives from the Turkish/Arabic *tâs*, meaning 'bowl, basin' (Atasoy & Raby, p. 45). Bowls on pedestal feet are amongst those most commonly depicted in Turkish miniatures. A familiar image is of Turks sitting round a tray with their long spoons poised above a number of *tazze* piled high with pilaf and other foods (see Atasoy & Raby, figs. 36, 40). The form also occurs in metalwork, and a covered bowl with a lid in the British Museum, *c*. 1550 (inv. no. OA G.1983.31) is precisely copied from a *tombak* prototype. When the lid is removed and inverted it can then serve as a shallow dish standing on its own foot (see Carswell, *Iznik Pottery*, fig. 61). Marian Wenzel illustrates the *tazza* as a key piece of Iznik in her argument for the validity of art-historical knowledge as opposed to a purely scientific analysis of pottery ('Pots and Petrography').



١٢
طاس *(tazze)*
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة
ملونة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ١٤,٦ سم، القطر ٣٧ سم

11
Dish
Iznik, *circa* 1575
pottery, decorated in underglaze cobalt blue
height 3.2 cm, *diameter* 28.7 cm
inv. no. PO.026.98

The shallow dish has a narrow rim, the bottom of the short foot ring is unglazed, and there are two holes for suspension. At the centre there is a floral medallion with pointed and scalloped petals inside two concentric rings, from which radiate sixteen arched panels, half decorated with spear-shaped petals and the rest with three symmetrical leafy motifs. The cavetto is plain and the rim is painted with a chevron band. On the back of the dish are six rosettes alternating with stylised arabesques, with a dot at the centre inside pairs of concentric rings, and a single ring at the centre of the base.

The single ring on the base is a survival of the rings found on Ming dynasty porcelain exported to the Middle East, but without the Chinese six-character reign marks that they would normally frame. This dish is probably the work of a single atelier, even a single craftsman, whose combined efforts are documented in Carswell, 'C'est la Gare!', where the group is tentatively ascribed to sixteenth-century Kütahya. Arguing against this interpretation are shards of this type of ware excavated at Iznik (see Atasoy & Raby, fig. 431). The chevron design on the rim is repeated on another shallow dish with a narrow rim in the Fitzwilliam Museum (inv. no. c. 30-1911; see Atasoy & Raby, fig. 467), but of smaller dimension (d. 20.1 cm). A dish in the David Collection (inv. no. 27/1978; see Atasoy & Raby, fig. 447) has a similar medallion at the centre.



١١
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٧٥
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة
ملونة بلون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ٣,٢ سم، القطر ٢٨,٧ سم

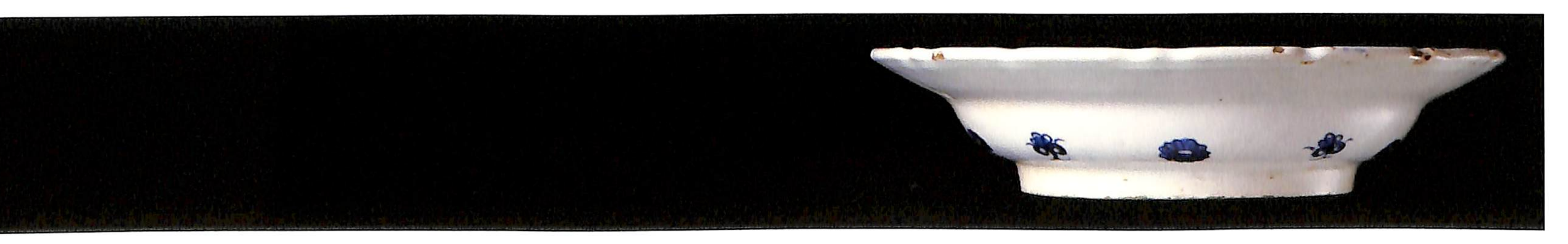




10
Dish
Iznik, *circa* 1580
pottery, decorated in shades of underglaze dark cobalt blue
height 6.4 cm, *diameter* 28.2 cm

The dish has a sloping foliate rim and the bottom of the foot ring is unglazed; there is a single hole for suspension. It is decorated in shades of blue with a rosette at the centre, surrounded by a wreath of six large flowers of the peony type with scalloped outlined petals, on a deeply undulating stem with five-pointed long leaves and smaller hooked leaves. On the rim is a wreath of similar flowers and leaves between foliate rings. Outside, the body is painted with five rosettes alternating with trefoils with hooked leaves.

The design of the dish is a loose interpretation of a common type of early fifteenth-century Chinese blue and white porcelain. On the Chinese prototypes the central flower is usually on the same scale as the surrounding blossoms, for instance on a dish in Topkapı Saray (inv. no. TKS 15/1445; see Krahl, no. 602). The five-pointed, blade-like leaves, which Julian Raby has aptly compared to ears of wheat, are unique to Iznik pottery and have no Chinese origin (Atasoy & Raby, pp. 239–241). The dish is a good example of what Raby has christened the 'wheatsheaf' school of Iznik pottery. Besides this motif, there are other features which distinguish this group of wares, such as outlining the basically solid blue flowers, which have an almost mask-like appearance, a curious treatment of undulating scroll bands and a highly unusual series of motifs on the backs of many dishes. Another characteristic is the use of raised white slip decoration on a plain white ground. More than two dozen pieces in this style have been identified, and the variety of shapes is wide, including dishes, jugs, tankards, *tazze*, jars, lamps and a ewer, flask, bowl and candlestick. Raby suggests that this type was in fashion for a long period from the sixteenth to the seventeenth century (Atasoy & Raby, p. 240; and Carswell, 'C'est la Gare!'). For examples of shards of this type recovered from excavations at Iznik itself, see Aslanapa *et al.*, (*Iznik Tile Kiln Excavations*). The excavations (1981–88) covered a relatively small area close to the Ayasofya mosque and produced almost half of a dish of this type (Aslanapa *et al.*, p. 115). Another chance find, and part of a dish with white slip decoration, as well as other fragments, came from the BHD site, where a kiln was excavated (*op. cit.*, pp. 120, 143, 147, 148, 218).



١٠
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٨٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق الداكن
الارتفاع ٦,٤ سم، القطر ٢٨,٢ سم



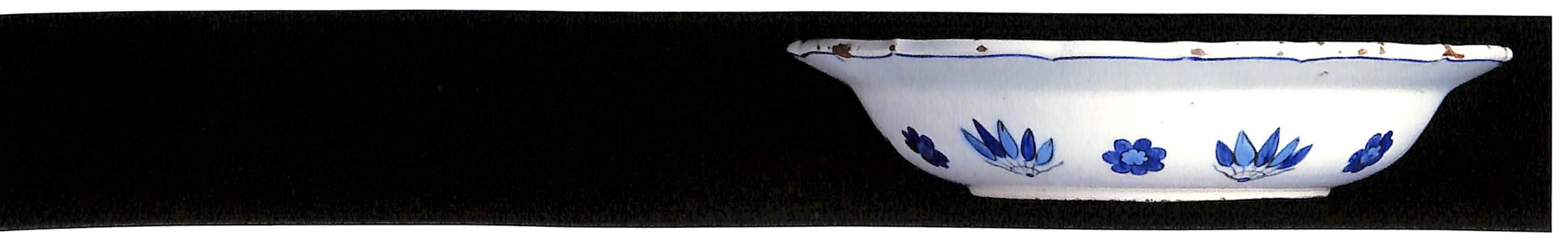




9
Dish
Iznik, *circa* 1550
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, turquoise, pale purple,
grey and sage green, with dark grey outlines
height 7.6 cm, *diameter* 35.4 cm
inv. no. PO.001.99

The dish has a foliate sloping rim and a shallow unglazed foot ring. There are three suspension holes in the foot ring and one on the rim. In the middle is a large flower with scalloped petals with a bud at the centre, supported on a fine arabesque stem springing from a leafy tuft, framed by two curving stems of hyacinth and subsidiary flowers; buds and *saz* leaves extend into the cavetto. On the rim between pairs of foliate rings is a loose interpretation of the Yuan serpentine breaking-wave design, with finely drawn concentric waves and spray. On the back of the dish six tulip sprays alternate with rosettes, with a foliate ring at the rim.

Previously in the Scarisbric collection, the dish has etiquettes on the base from earlier owners, '*M. Kevorkian H.*' (in pencil); '*ASHMOLEAN MUSEUM on loan from Mr* ...[illegible] *June.1905.*'; '*TAT c 28*' (indicating it was lent to the exhibition Tulips Arabesques & Turbans in 1982, cat. no. 81); and a clipping from a sale catalogue reading: '*'84 A DAMASCUS DISH, with shaped border, finely enamelled with a radiating spray of various conventional flowers in shades of brown, green and mauve, ammonite scrolls the ... groups of leaves in blue – 14 in. diam*'; and five smaller labels, including one in bold type '*534*' (for illustration of labels, see p. 119). It is published in Atasoy & Raby (fig. 391). This superlatively painted dish could well be the work of the master Musli, with its elegantly drawn *saz* leaves, two of which cross in front of the floral design to provide a visual support for the central flower. With its use of subtle colours, it reflects similar motifs on a dish in the British Museum, once in the Godman collection (inv. no. OA G. 1983.43), particularly in the treatment of the rim (see Carswell, *Iznik Pottery*, fig. 43).



٩
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٥٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة
بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي والأرجواني الخفيف والرمادي
والأخضر الفاتح، ومطللة بخطوط داكنة
الارتفاع ٧,٦ سم، القطر ٣٥,٤ سم



8

Dish

Iznik, *circa* 1550

pottery, decorated in underglaze cobalt blue,
turquoise, pale purple and sage green, with darker outlines

height 4.5 cm, *diameter* 29.7 cm

inv. no. PO.048.99

The shallow dish has curving sides, and the bottom of the foot ring is unglazed. It is painted with an elaborate composition of pomegranates and chrysanthemums springing from a large tuft of serrated leaves, with smaller flowers and trident-like buds. There is a single dark ring around the rim. On the back are six sprays of three tulip buds with arabesque leaves, and six rosettes between, with single rings at the rim and on the lower body and outer foot ring.

Once in the Homaizi collection (inv. no. I/249), it is illustrated in Atasoy & Raby (fig. 371). The muted colours of this dish are hallmarks of the work of Musli and his school, about the middle of the sixteenth century, towards the end of Sultan Süleyman's reign (1522–66). An unusual feature to be seen in other pieces of this period is the manner in which the pigment has been scraped away to accentuate the design of the petals. Other dishes of this period, both with and without flat rims, are treated in a similar manner as a total area to be decorated irrespective of the contours and formal divisions of the dish. A dish in the Victoria and Albert Museum (inv. no. C. 1982-1910) is an excellent example, with a wide flat rim totally ignored by the overall design (Atasoy & Raby, fig. 369). This dish also has trident-like buds and more conventional tulips, both on the same stem.



٨

طبق

إزنيق، حوالي ١٥٥٠

من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة بلون الكوبالت الأزرق
والفيروزي والأرجواني الخفيف والأخضر الفاتح، ومظللة بخطوط داكنة

الارتفاع ٤,٥ سم، القطر ٢٩,٧ سم



7
Dish
Iznik, *circa* 1550
pottery, decorated in underglaze cobalt blue, turquoise
and shades of purple, with dark blue outlines
height 7.7 cm, *diameter* 38.1 cm

The dish has a sloping foliate rim and deep cavetto, the bottom of the angled foot ring is unglazed, and at the centre of the base is an unglazed spot. The unusual design spreads over the whole dish, with flowers on curving stems springing from a star-shaped leafy tuft. The flowers are either tulips or chrysanthemums with smaller trident shaped buds and serrated leaves. On the rim are thirteen symmetrical cloud-scroll motifs. On the back of the dish are six tulip sprays and six rosettes.

Atasoy & Raby illustrate a number of dishes where the design takes command of the whole surface, irrespective of the rim and cavetto (figs. 340–346,350, 368, 369), although shallow rimless dishes are more commonly treated in this way. The distinctive cloud-scroll motif occurs on a number of dishes associated with the potter Musli (see Atasoy & Raby, figs. 236, 250, 256, 262; for the trident buds, see figs. 245, 353, 368 and dish no. 8 in the present exhibition).



٧
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٥٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة
بلون الكوبالت الأزرق والفيروزي وبدرجات مختلفة من اللون الأرجواني،
ومطللة باللون الأزرق الداكن
الارتفاع ٧,٧ سم، القطر ٣٨,١ سم









6
Dish
Iznik, *circa* 1550
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue
height 7.1 cm, *diameter* 36.6 cm

The dish has a sloping, slightly undulating rim, a recessed base, and the bottom of the foot ring is unglazed. At the centre there is a large flower of hybrid type loosely based on a peony, with blade-like petals, and a triple clasp where it is joined to the stem. It is flanked by two pairs of tulips and chrysanthemums, all stemming from a leafy tuft. The larger tulips have zig-zag stripes and the smaller ones have dotted petals. All the decoration is reserved on a dark blue ground. The rim has fourteen scalloped cartouches, each containing a pair of tiny flowers on curving stems, again reserved on a dark blue ground. The back of the dish is painted with seven fruit sprays, with cloud-scrolls and tulips between, all contained within pairs of concentric rings. Below the rim is a foliate ring.

On the base are various etiquettes reading: '*LENT BY KELEKIAN No. 97*', a phrase ending, '... *droite*', and various numbers in ink (for illustration of labels, see p. 119). The tiny flowers on the rim are similar to those on a group of dishes and a hanging ornament in the Benaki Museum; the latter is associated with the famous hanging lamp in the British Museum, originally from the Dome of the Rock in Jerusalem and signed by Musli, dated 1549 (see Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 64–70, and Atasoy & Raby, pp. 135–140). The dish is directly related to a dish of almost identical size in the Benaki Museum (inv. no. 3, unpublished), which has an identical rim pattern of pairs of tiny flowers in cartouches. The centre is painted with a less elaborate flower and smaller flowers, again reserved on a dark blue ground. The cavetto is painted with cloud-scrolls and tulips and other tiny flowers on a plain white ground. A third dish of the same family in the British Museum (inv. no. OA 78.12-30.531) has a floral design spreading over the rim from the centre, again on a dark blue ground (see Atasoy & Raby, fig. 345). Finally, these dishes can be related to a group of tiles, decorated in blue and turquoise and some with additional sage green details, the immediate precursors of the subtle polychrome wares, which are associated with the middle of the reign of Sultan Süleyman (1522–66). One such panel is in the David Collection (inv. no. Isl. 182), and another is used to illustrate the cover of Gaston Migeon's portfolio, *Exposition d'Art Musulman,* published in Paris in 1925 on the occasion of the exhibition in Alexandria that year. A third example is tile panel no. 13 in the present exhibition.



٦
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٥٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملونة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ٧,١ سم، القطر ٣٦,٦ سم



5
Dish
Iznik, *circa* 1530
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue and turquoise
height 7.2 cm, *diameter* 40.5 cm
inv. no. PO.046.99

The dish has a sloping foliate rim, and the bottom of the angled foot ring is unglazed. At the centre of the dish are three bunches of grapes surrounded by vine leaves and tendrils set within double concentric rings; the leaves are accented with touches of turquoise. In the cavetto are ten sprays of *lingzhi* with pointed, lobed leaves. The rim is vigorously painted with stylised breaking serpentine waves, between pairs of concentric and foliate rings. On the back of the dish are ten more *lingzhi* sprays between pairs of concentric rings. On the base are double rings inside the foot, with a second pair at the centre.

The dish was formerly in the Homaizi collection (inv. no. I/683), and illustrated in colour by Atasoy & Raby (fig. 313). The design of the dish is an amalgam of motifs taken from fourteenth- and early fifteenth-century Chinese blue and white porcelain; examples of both are to be found in the Topkapı Saray collection. The breaking-wave design on the rim is found on numerous Yuan dishes, such as inv. no. TKS 15/1480, which also has a foliate rim (see Krahl, II, no. 552). Two early fifteenth-century Chinese dishes with bunches of grapes at the centre (inv. nos. TKS 15/1446 and TKS 15/1456) have twelve floral sprays in the cavetto, six of which are of a *lingzhi* type very similar to the Iznik copy. There are three more Chinese dishes of this design in the Ardebil collection in Tehran (see Pope, pls. 37 and 38). For a discussion of the combination of Yuan and early Ming designs on Iznik pottery, see Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 51–53, and fig. 27, illustrating a fine Iznik copy in the Benaki Museum. The double rings on the base are found on more than 250 pieces of Chinese porcelain in Istanbul, but without the usual six-character reign mark, which would have been unintelligible to the Turks. This is a rare example of the transference of the motif to Ottoman Iznik ceramics, though it became a common motif on the base of later eighteenth-century Kütahya pottery.



٥
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٣٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملوّنة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٧,٢ سم، القطر ٤٠,٥ سم



4

Water bottle (*sürahi*)
Iznik, *circa* 1540
pottery, decorated in underglaze cobalt blue and turquoise
height 37 cm, *diameter* 16.8 cm
inv. no. PO.047.99

The water bottle has a globular body, and a tall flaring neck with a torus moulding; the bottom of the narrow foot ring is unglazed. It is decorated with a pattern of rosettes set inside scalloped rings, on a turquoise ground sprinkled with *çintamani*. On the shoulder is a band of interlocking chevrons between pairs of rings. On the lower body is a ring of pointed petals with double rings above and triple rings below. On the outer foot ring is a chevron band. The torus moulding is decorated with a band of linked rosettes. On the rim of the tall neck is a second band of interlocking chevrons.

Once in the Kelekian collection, the water bottle has etiquettes on the base that read (in ink): '*On loan from Mr Kelekian 4-7-12*' and '*LENT BY KELEKIAN No. 130*', and various numbers (for illustration of labels, see p. 119). The water bottle was later in the Homaizi collection (inv. no. I/613). Atasoy & Raby (fig. 151) link it to dishes in three museums – the Sadberk Hanım Museum (inv. no. P.490.9124), the Musée du Monde Arabe (inv. no. 55.92) and the Musée de la Renaissance, Ecouen (inv. no. CL.9304) – and to a second water bottle in the British Museum (inv. no. OA 78.12-30.519) and a tankard with a later German mount in the Wallace Collection (inv. no. C.198). All of these objects display similar features of shape or decoration, in particular the rosettes and *çintamani*. They are further linked to the so-called 'Golden Horn' ware with its distinctive spiralling decoration and tiny rosettes, based on the illumination of Ottoman *firmans* bearing the *tughra* of Sultan Süleyman. The earliest is a water bottle in the British Museum, once in the Godman collection, which is inscribed in Armenian and dated 1529 (see Carswell, *Iznik Pottery*, pp. 46–47).

Much has been written about the origins of *çintamani,* and their combination with tiger-stripes, common to all of the decorative arts of the sixteenth century. They can be traced back to Central Asia and earlier Buddhist traditions, brought by the Mongols to Persia and western Asia. Although the earlier symbolism may have been lost, they remained a powerful design motif in the Ottoman empire. A succinct summary of the evidence is Gerard Paquin's study, 'Çintamani'.

٤

زجاجة ماء (سوراهي)
إزنيق، حوالي ١٥٤٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة
ملوّنة بلون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٣٧ سم، القطر ١٦,٨ سم







3
Dish
Iznik, *circa* 1530
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue and turquoise
height 8.0 cm, *diameter* 45.5 cm

The dish has a sloping foliate rim, and the bottom of the angled foot rim is unglazed. At the centre is a tree with a sinuous trunk and bare branches, springing from a flaming disc. Curling round the tree are two vines bearing six branches of grapes, leaves and tendrils, and three blossoms on finer stems weaving in and out of the branches of the tree. In the cavetto between pairs of concentric rings are twelve bouquets, *lingzhi* alternating with a carnation-like flower. On the rim is a stylised ring of breaking waves on a ground of overlapping scales, with turquoise trefoils. The back of the dish is painted with twelve more bouquets like those in the cavetto, set between pairs of concentric rings.

Previously in the Antaki collection, this unique dish combines a Yuan-inspired border with early fifteenth-century Ming motifs, such as the grapes and floral bouquets. It is illustrated in Atasoy & Raby (in colour, fig. 316; in black and white, fig. 171). On a dish in the Victoria and Albert Museum (inv. no. C. 2019-1910; see Atasoy & Raby, fig. 315), a snake attacking a bird is coiled round a similar tree. The symbolism of both dishes remains obscure.



٣
طبق
إزنيق، حوالي ١٥٣٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة ملوّنة
بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق واللون الفيروزي
الارتفاع ٨ سم، القطر ٤٥,٥ سم



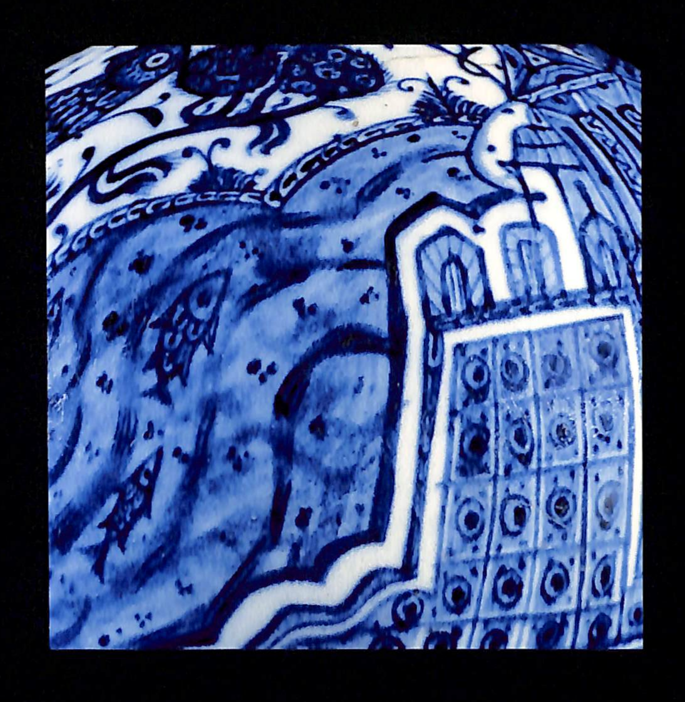
2
Flask
Iznik, *circa* 1520
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue
height 23 cm (32 cm with metal collar), *diameter* 20.2 cm
inv. no. PO.045.99

The pear-shaped flask has lost its neck, and it has been replaced by a bronze collar with a hinged lid, incised with two bands of interlacing diamonds. The bottom of the pedestal base is unglazed. The body of the flask is decorated in cobalt blue with four pointed floral medallions interspersed with four stylised cypresses. The medallions spring from grassy tufts, with a central composite flower, and similar smaller flowers are supported on blade-like stems. The cypresses spring from a bracketed foot with wave-like spiral motifs, the trees shaded with sinuous curves giving the impression of swaying in the wind. From the same baseline fine curving stems bearing rosettes flank the trees and weave upwards behind them. Leaves hang down from the neck of the flask between the trees and the medallions. On the lower body there is a band of stepped zig-zags and a floral wreath on an undulating stem reserved on a blue ground, between pairs of concentric rings. The flowers have spiral centres. On the foot there is an irregular undulating band on a blue ground with three concentric rings.

The flask was previously in the Homaizi collection (inv. no. I/363), and is illustrated by Atasoy & Raby (fig. 304). The rosettes link this piece to the well-known flask in the British Museum, previously in the Godman collection, with an Armenian inscription dated 1529, and a whole group of associated wares similarly decorated (Atasoy & Raby, pp. 105–107). These include tiles in the Çoban Mustafa Pasha *turbe* in Gebze, east of Istanbul, *c*. 1529, and a bowl on a high pedestal foot in the British Museum (inv. no. OA G.1983.8). The floral medallions with their blade-like leaves suggest a loose interpretation of fourteenth-century Chinese blue and white porcelain designs with a lotus pond motif. The distinctive rosettes can also be seen on a dish in the Arkeoloji Müzesi (inv. no. 814), a jug in the Sadberk Hanım Museum (inv. no. I.33.3917) and a candlestick in the British Museum (inv. no. OA 78.12-30.522). In all of them the motifs derive from the decoration of Ottoman *firmans* of the early sixteenth century, with rosettes on finely spiralling stems.

٢
قارورة
إزنيق، حوالي ١٥٢٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة
من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ٢٣ سم (٣٢ سم بالرقبة المعدنية)، القطر ٢٠,٢ سم

building itself, completed in 1472, its tile mosaic was probably carried out by Persian craftsmen. The iconography of twin parrots and the two streams is enigmatic. The concept is a degenerate version of a fourteenth-century Chinese design. On a Yuan blue and white dish in the Topkapı Saray collection (inv. no. TKS 15/1481), two pheasants flank a plantain in a landscape setting; it is asymmetric in conception, and it is easy to see how the Iznik potters might have reorganised it. The birds are paired and the plantain becomes a palm tree. The floral motifs float freely around. Perhaps more telling is the general style of the flask, so reminiscent of the decoration of Syrian hexagonal tiles of the mid-fifteenth century. In the mosque and tomb of Tawrizi (d. 1423) in Damascus, the tiles echo Chinese sources, and the craftsman is identified as coming from Tabriz (see Carswell, 'Six Tiles', p. 100). The flowing streams could be seen as depicting the confluence of the Golden Horn and the Bosphorus, which would reinforce the argument that the building between is Mehmed the Conqueror's new palace at Topkapı Saray.








1
Flask
Iznik, *circa* 1480
pottery, decorated in shades of underglaze cobalt blue
height 14.3 cm, *diameter* 14 cm
inv. no. PO.005.97

The flask has a globular body and a narrow cut-down neck with a torus moulding. The bottom of the foot ring is unglazed and the glazed base is deeply recessed at the centre. The flask is painted with a curious scene depicting two confronted parrots perched on undulating tree trunks, with a stylised palm tree between them, surrounded by floral sprays and feathery leaves. On the right is a rushing stream, with fish swimming against the torrent, and on the left another aquatic scene with three fish sharing a single head, and water-weeds. On the other side of the flask is an elaborate structure with tiled walls pierced by two large windows, or niches. These are filled with floral motifs. Above there is a series of crenellations with a sloping roof between them, two towers with pointed turrets and panelled shutters decorated with interlocking chain bands. On either side are two domed kiosks and behind the buildings are four pine trees. There is a wide decorative border on the lower part of the vessel with stylised flowers on an undulating stem reserved on a blue ground. The petals have curving tips and the stems bear hooked leaves.

The function of the flask with its spherical body and narrow neck is unclear. As for its form, it has been suggested that the recessed base is a typical feature of blown glass, and that this might account for its inspiration, perhaps a Venetian glass flask (see Sotheby's London, *The Turkish Sale*, 1997, lot 34). The floral decoration links it to a famous early Iznik candlestick of the same date, and to two dishes, one in the Louvre (inv. no. 6321) and another in the Haags Gemeentemuseum (inv. no. OCI 6-36). Both of these have similar floral bands (see Carswell, *Iznik Pottery*, nos. 15 and 16; Atasoy & Raby, fig. 279). The architecture could well be an imaginative interpretation of the then newly built Topkapı Saray, and specifically the Çinili Köşk. A comparison with the towers and turrets in an engraving of Topkapı Saray in the *Nuremberg Chronicle* (1493) is instructive; for whilst equally primitive in style, it shows similar features, such as the pointed turrets (see Neçipoğlu, *Architecture*, pl. 24). The Çinili Köşk had double tiers of windows on the side elevations (*op. cit.*, fig. 119), though those on the flask might equally well be interpreted as niches. Like the

١
قارورة
إزنيق، حوالي ١٤٨٠
من الفخار المخلوط بالزجاج ومزخرفة برسوم مزجّجة ملوّنة بدرجات مختلفة من لون الكوبالت الأزرق
الارتفاع ١٤,٣ سم، القطر ١٤ سم



used derived from minerals formed in ancient rocks – cobalt for blue, copper for turquoise, manganese for purple and copper in the presence of iron for green. The black (deep green) outlines used high-density chromium pigment particles – one of the first times chromium was used anywhere for glaze coloration. Slip is a finely ground suspension of clay particles, and red slips are produced by adding iron-rich minerals. The Iznik potters applied the red slip thickly and often without creating an outline to fill; hence it is usually referred to as relief red.

Scientific investigation of Qatar's Museum of Islamic Art collection

Scientific analysis of Iznik vessels and tiles in Qatar's Museum of Islamic Art collection involved the use of an electron microprobe (Henderson, 'Electron-probe', pp. 78–79), a technique which determines the relative quantities of oxide components in the glazes, and a scanning-electron microscope, which provides structural (and compositional) information. Twenty-two components were sought in the glazes; all totals were close to 100 per cent, indicating that all components in the glazes were detected. • The glazes were found to have three major components: lead oxide (PbO), which was detected at levels between 23 and 31 weight per cent; soda (Na_2O), which was detected at levels between 5.4 to 13.7 weight per cent; and silica (SiO_2). Tin oxide (SnO_2) was dissolved in the colourless overglaze and detected at levels of up to 5.6 weight per cent. These compositional characteristics are consistent with those already established for Iznik pottery (Tite, pp. 115ff; Henderson, 'Iznik', pp. 65–70; Henderson & Raby, pp. 124ff). • Two of the Iznik vessels in the exhibition were examined chemically: no. 1, a flask, and no. 12, a *tazza*. Both are decorated with underglaze blue decoration. The blue was found to be coloured by cobalt oxide (CoO), accompanied by an impurity of antimony oxide (Sb_2O_3). • No. 13, a panel of twenty tiles, is decorated with underglaze cobalt blue and turquoise. The blue underglaze decoration contains 0.08 per cent cobalt oxide, with associated copper iron and zinc oxides. The turquoise underglaze was coloured by 1.5 per cent of copper (cupric) oxide (CuO). Nos. 18 and 19 (of which two were analysed) are tiles. No. 18 consists of four border tiles which are decorated with an underglaze blue background and central rosette in turquoise, relief red and greenish-black outlines. The cobalt blue background is coloured by cobalt with an accompanying wide range of impurities: arsenic (As_2O_3), nickel (NiO_2), antimony (Sb_2O_3), copper (CuO) and zinc (ZnO). The turquoise is coloured by copper (CuO). The greenish-black outlines were coloured by much higher concentrations of copper oxide (CuO) than found in the turquoise (1.2 per cent rather than 0.4 per cent). The colour of the relief red was achieved by using iron-rich particles; iron was detected at 1.5 per cent (Tite, pp. 127–128; Henderson, *Science*, pp. 191–193). • The two tiles from the no. 19 set that were analysed have scalloped edges with relief red decoration against a cobalt blue background and white inscriptions. Again the blue is coloured by cobalt associated with impurities of arsenic (As_2O_3), copper (CuO) and zinc (ZnO). The relief red was again coloured by iron-rich particles (6.4 per cent Fe_2O_3 in one). • Overall, the Iznik pottery and tiles in Qatar's Museum of Islamic Art collection that have been examined scientifically reveal that they are consistent with well-established characteristics of Iznik. Once the Iznik potters had developed a thorough working knowledge of the raw materials that they knew would lead to high-quality results, they evidently repeatedly used the same ceramic raw materials to make the vessels and tiles. To this they applied precise and imaginative combinations of vibrantly coloured glazes, and produced some of the Islamic world's finest pottery.

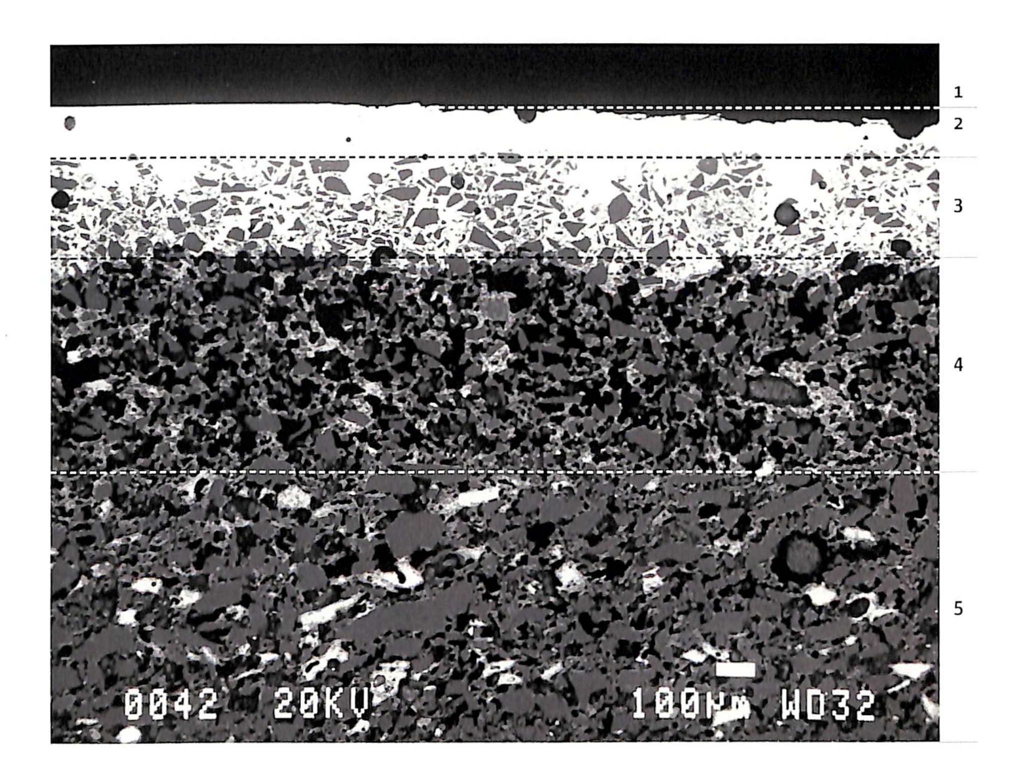


Fig. 2
A magnified photograph, taken using a scanning-electron microscope, of a cross-section through a typical piece of Iznik pottery. The figure shows the surface of the glaze (1); a layer of glaze appearing white (2); in which the underglaze pigment is dissolved, a layer of interaction between glaze and body (3); the slip layer (4); which contains smaller angular silica particles (appearing grey) and a higher proportion of 'frit' (appearing white) than in the body of the pot underneath it (5).

production written in 1301 (Allan, pp. 111–120). • The pottery was probably fired in what are known as up-draught kilns. These consist of two chambers, with the fuel placed in the lower one and the pots to be fired in the upper one. The heat produced by the fuel passes through flues from the lower chamber, into the upper one where the pots would have been stacked. Although there is no direct proof, given the complex glaze designs, it is likely that the pots were protected from variations in temperature and glaze spillage by inserting them in far coarser pots known as saggers (Henderson, *Science*, p. 138). As the temperature in the kiln rose, the fragments of ground glass in the pottery bodies melted and formed a network between the crystals of silica. When allowed to cool the glassy network remained (fig. 1). An important consideration for the potters who made Iznik wares was the 'fit' of the glaze on the pot – that is, they were concerned that neither the body nor the glaze contracted faster than the other. Had there been a mis-match between the contraction rates, the net result would be seen in the glaze cracking or, in the worst case, falling off entirely. Thus, the presence of lead oxide in both the 'frit' in the body of the pottery vessel and in the glaze helped to achieve a match in the contraction of the two when the pot cooled down following its firing. • Another way in which the glaze was made to adhere to (fit) the pottery at Iznik was through the use of a layer of slip (fig. 2) (Henderson, *Science*, p. 123). The slip consists of similar raw materials to those used to make the pottery body, but in a much more finely ground state, with smaller particle sizes and lower iron contents giving it a white colour. Both Iznik tiles and pottery incorporate this white slip as a thin layer applied to the formed tile or vessel beneath the glaze (Tite, p. 123). The slip layer interacts with the glaze during firing, helping it to adhere (seen in the interaction layer in fig. 2). The slip also provides both a smooth surface onto which designs are painted and a brilliant white background for the decoration; a colourless glaze is then applied over the paint to seal it in, hence the term 'underglaze painting'. • The brilliance and glossiness of Iznik glazes are achieved by the refractive quality imparted by using lead oxide in the glaze. Iznik glaze is made by melting together ground-up quartz pebbles or sand (silica), red lead (oxide) and soda (a mineral such as natron) in a crucible. Both lead and soda have the effect of lowering the melting temperature of the glaze to a level probably in the region of *c.* 700–800° C. Another metallic component characteristic of Iznik glazes is tin oxide. Although in many Islamic glazes tin oxide acts as an opacifier (when it is present as crystals), in Iznik it is always dissolved in the glaze. It is thought that the presence of tin oxide enhances the brilliance of the glaze. • Iznik underglaze pigments and coloured slips display one of the widest ranges of colours of any pre-modern pottery. The coloured underglaze designs develop from blue and white in *c.* 1480 through the use of turquoise to the introduction, by *c.* 1550, of coloured slips in combination with cobalt blue, turquoise, green, purple (aubergine) and 'black' colours. In designing the underglaze decoration a 'black' (dark green) outline was often painted on first, in order to define the fields of colour which were filled in later. The colorant raw materials

THE PRODUCTION OF IZNIK POTTERY

The visually stunning achievements of Iznik potters are evidence that they had mastered their raw materials and tamed the kilns in which the pots were fired. In order to produce such highly decorated polychrome glazed wares, Iznik potters clearly understood how to obtain and prepare their raw materials so as to achieve repeatedly excellent results, both in the bodies (ware) of the pottery itself and in the applied glazes. The manufacturing technology of Iznik pottery was a refined one, and historical sources tell us that the pottery was often ordered by the Ottoman sultans and used in prestigious social contexts (Atasoy & Raby, p. 26). • The body of Iznik pottery is hard and white. It is harder than the preceding fifteenth-century local Ottoman earthenware, known as Miletus ware, which was also polychrome painted and glazed. One reason for producing Iznik originally was to imitate blue and white Chinese porcelain. This would explain its hardness and perhaps its white colour. However, both the Iznik ware and glazes are different in many ways from Chinese porcelain (Henderson, 'Iznik', pp. 84–85). The potters used three components for the pottery bodies: silica, in the form of ground-up quartz pebbles or quartz sand; smaller proportions of a white clay; and ground-up lead-rich glass. The glass used is sometimes termed 'frit', leading to the term 'frit ware' to describe Iznik – now largely referred to as stoneware. The Islamic world's earliest fritware has been found in tenth- and eleventh-century Fatimid Egypt (Mason & Tite, p. 78), so while Iznik pottery is distinctive in many ways, it can be seen as a further development of a fritware tradition. Iznik bodies were apparently made according to Abu'l Qasim's treatise on pottery

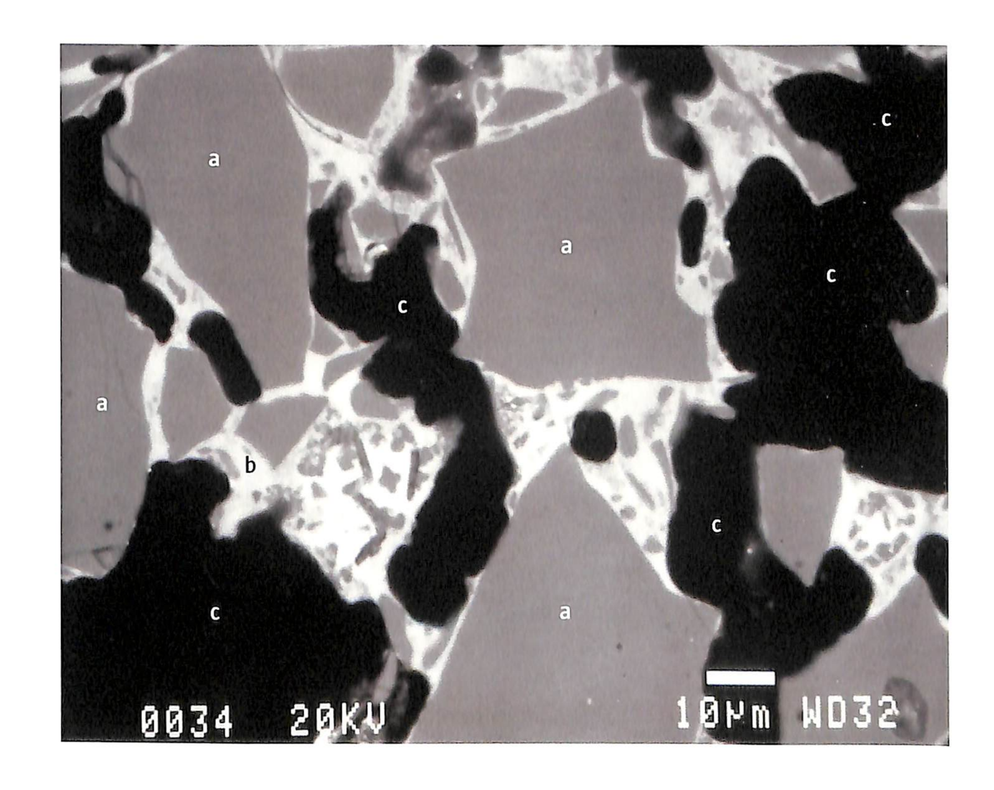
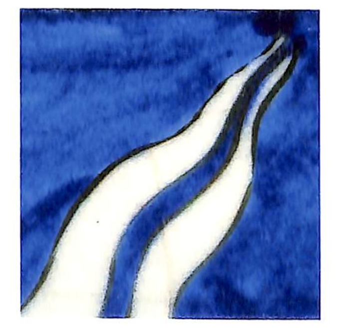
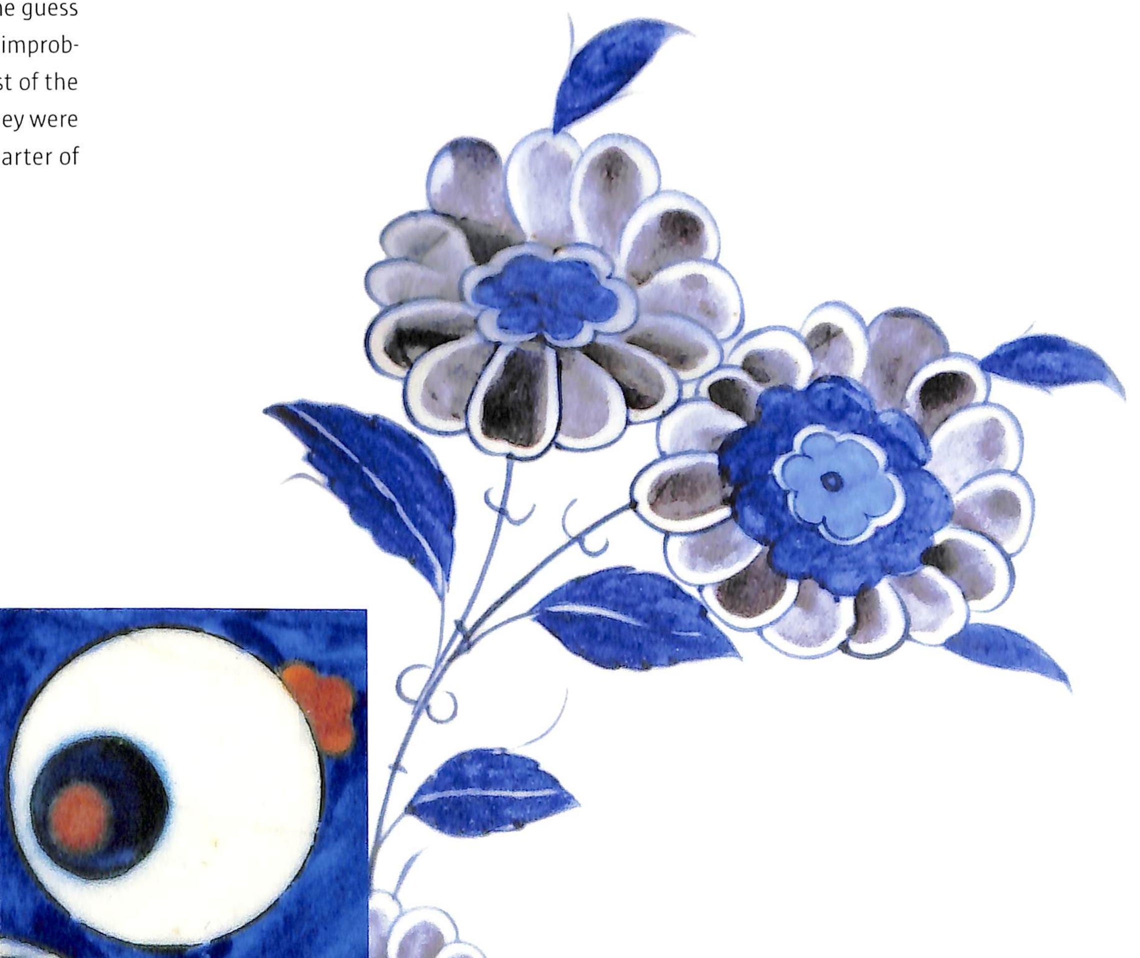


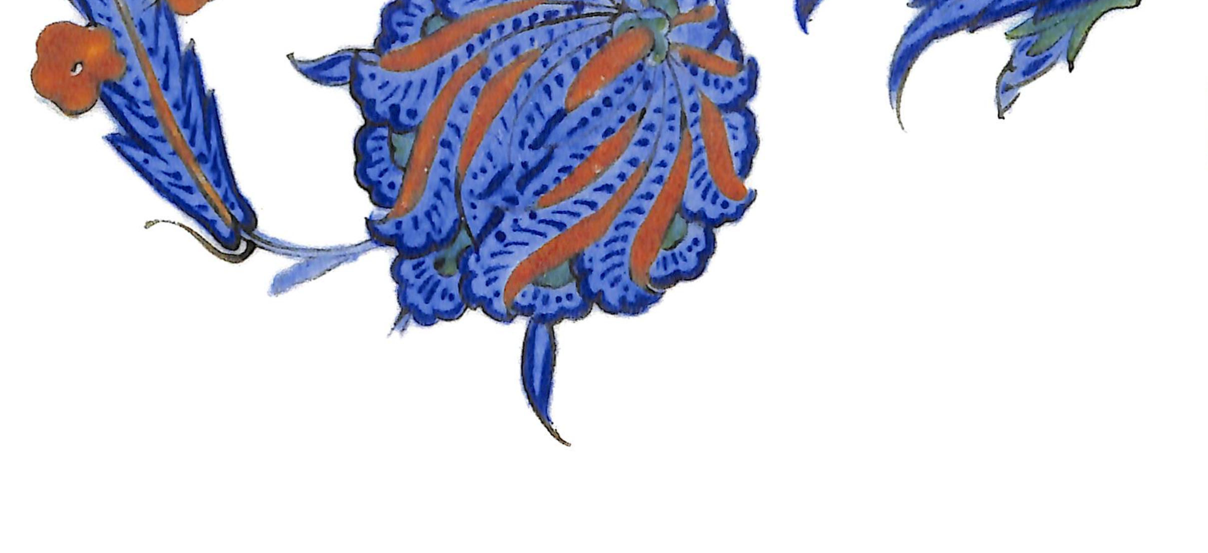
Fig. 1
A magnified photograph, taken using a scanning-electron microscope, of the typical glassy network ('frit') that is formed in the body of Iznik wares. Angular silica crystals appearing grey (a) are held together by a network of glass appearing white (b) to which a small amount of clay has been added. The large black areas in the image (c) are voids of trapped air in the fabric.

the sixteenth century that the tile industry at Iznik took off, with numerous orders for tiles for mosques, palaces and even the royal barge. Amongst the most important commissions were tiles for the Rüstem Pasha mosque (1559) in Istanbul. Rüstem Pasha was Sultan Süleyman's Grand Vizier and chief tax collector. He married the sultan's daughter Princess Mihrimah, consolidating his position as the most powerful man in the Ottoman empire after the sultan himself. The mosque was designed by Sinan, the master architect of the Ottoman empire, and its interior was covered with Iznik tiles, in a fantastic variety of designs. Four of these (no. 15) in the present exhibition are amongst the finest. So is another single tile (no. 17), and others, though not from Rüstem Pasha, belong to this period (nos. 16, 18, 19, 20, 21). These include the sequence of eight scalloped tiles (no. 19), which would have once decorated the pendentives of a major building. The work of a master calligrapher, they are inscribed with the names of Allah, Muhammad, Abu Bakr, ʿUmar, ʿUthman, ʿAli, Hasan and Husayn. Similar sequences of tiles are found in the Süleymaniye and Rüstem Pasha mosques in Istanbul, as well as the Selimiye mosque in Edirne. We do not know from which mosque these tiles came, presumably a building demolished some time during the last century. One possible candidate might be the mosque just below the walls of Topkapı Saray, which was pulled down to make way for the new Orient Express railway. • Many of the pieces in the exhibition belong to this peak period of Iznik production, from the 1570s to the end of the sixteenth century. In the seventeenth century the Ottomans were preoccupied with controlling an empire that stretched from Arabia almost to the Atlantic. Although new buildings and mosques continued to be constructed, the focus was on maintenance of power rather than on patronage. This had repercussions on the Iznik industry and the number of kilns was sharply reduced by the middle of the century. The Iznik potters were obliged to seek new customers, exporting tiles to Egypt and even catering to non-Muslim patrons, such as the monks of Mount Athos and the Greek sailors who flocked to the Ottoman capital. • Inevitably the quality of Iznik pottery began to decline, the colours became less vibrant, the ground more dingy and the glaze crackled. The start of this downhill slide can be seen on two dishes, both dated about 1600, one with a bunch of grapes (no. 30), far removed from the elegance of early Iznik versions of the Chinese prototype, and another (no. 32) where a flowering prunus is reduced to a cipher. • But occasionally the Iznik potters produced some original works, often with figural designs, like the dish painted with a courtesan (no. 31) and others with amusingly drawn animals (no. 33). A dish of this kind with leaping foxes (no. 34) has an interesting history, for it was recorded in England in the mid-nineteenth century and eventually found its way to Egypt and the collection of Stefanos Lagonico. He was one of a number of wealthy Greek collectors in Alexandria, and the dish was included in the pioneer exhibition of Islamic art organised in that city in 1925. It is a fitting conclusion to the present exhibition in Qatar, the latest manifestation of a long and continuing worldwide fascination with Iznik pottery.



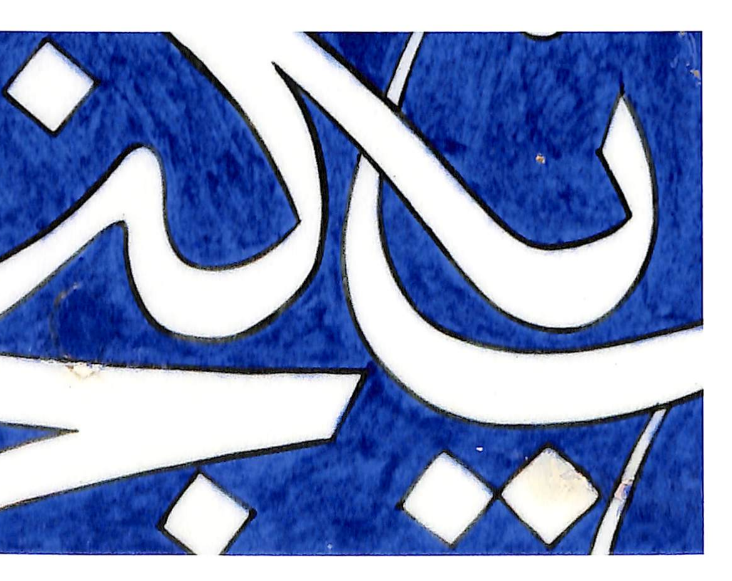
other motifs, which can be dated *c.* 1480. A second flask (no. 2), of the early sixteenth century, is painted with a mixture of Chinese and Turkish elements, in this case floral medallions interspersed with cypress trees. Typical of the first phase of Iznik pottery, the designs are tightly controlled and executed in a manner which would suggest they were the work of a court designer rather than of the potter himself. During the first quarter of the sixteenth century turquoise was used to supplement the cobalt blue, and the designs began to loosen up and become less formal. Two dishes (nos. 3 and 5) are excellent examples of this new freedom, both of them combining motifs from fourteenth- and early fifteenth-century Chinese porcelain, but executed in a lively and original style. Their foliate rims also copy Chinese forms. To this group belongs the *sürahi* (water bottle) (no. 4), with its more static design of rosettes and *çintamani*. • Towards the middle of the sixteenth century, besides blue and turquoise, other colours were added to the repertoire, such as manganese purple, and subtle shades of sage green and grey (nos. 7, 8, 9). Also of this period is the splendid tile panel (no. 13), with a repeating design of flowering prunus executed in shades of blue, turquoise and sage green. To the later years of Sultan Süleyman's reign (1522–66) belong some of the most splendid works ever produced at Iznik, including the four dishes in the exhibition masterfully painted in these subtle colours (nos. 6, 7, 8, 9). A hanging lamp in the British Museum, dated 956 AH/1549 AD and signed by the decorator Musli, is a key piece for the chronology of this group. Hexagonal tiles in the same colour scheme line the walls of the Yeni Kaplıca *hammam* (bath) in Bursa, which can be dated before 1552/3, and more tiles under the portico of the Ibrahim Pasha mosque (1551) in Istanbul are painted in this same range. • The advent of Sultan Selim II (1566–74) heralded a new era at Iznik. The subtle mastery of the pottery and tiles produced at the end of Süleyman's reign was replaced with a new palette. Besides blue and turquoise, a brilliant red applied in relief was introduced, which has aptly been compared to sealing-wax, and a vivid viridian green, all applied under a flawless transparent glaze. A number of pieces in the exhibition belong to this series, including three dishes (nos. 22, 23, 25), a tankard (no. 24), a footed bowl (no. 27), a jug (no. 26) and a large hanging ornament (no. 29). A single example of a dish with decoration entirely in coloured slip (no. 28) is unique, as it is embellished on a plain white ground. Blue and white was also still in demand, demonstrated by a distinct group of blue and white dishes in the exhibition (nos. 10, 11, 12). They appear to have been the work of the same potter, or workshop, of which distinguishing characteristics are the use of five-pointed blade-like leaves and mask-like flowers, as well as a number of other unusual motifs. The backs of these dishes also often depart from the normal motifs usually associated with Iznik, in the mid-1570s. • Many of the Iznik dishes have one or more holes drilled in the foot ring, and sometimes even the rim itself, for suspension. As the holes were drilled after firing, they must have had some special utility, and one guess might be so they could be hung in the kitchens. It is improbable that they were displayed decoratively, for most of the pieces bear scuff marks in the glaze, showing that they were vigorously used. • It was also during the third quarter of



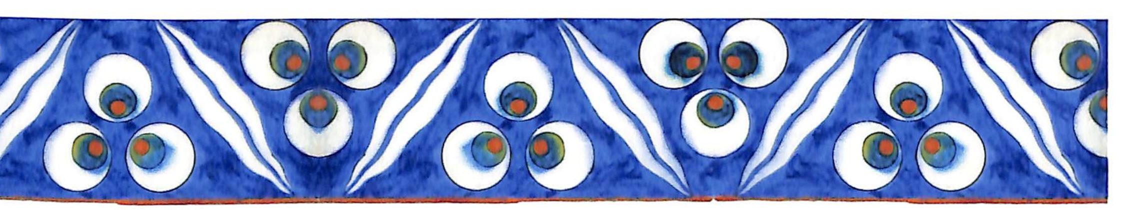


illuminated in Edirne. • The Persian potters at Edirne executed at least one other commission – two tile panels in the courtyard of the Uç Serefeli mosque (1438–48) decorated in underglaze cobalt blue, turquoise and manganese purple – but then all trace of them is lost. It is tempting to think that they then moved to Iznik, taking their technology with them. But so far scientific analysis suggests that there is no link between the fabric of the tiles at Edirne and that of the emergent Iznik pottery industry. • After 1453 Mehmed the Conqueror played a dynamic role in the development of all the arts. As a highly cultivated and intelligent man he perceived the necessity of proclaiming the power of his new empire, between Europe and the frontiers of Syria and Egypt. Economically the Mamluks were still recovering from Timur's invasion half a century earlier, which profoundly affected the commerce between the Near and Far East. One of Mehmed's first symbolic acts was the construction of Topkapı Saray, his great palace at the confluence of the Bosphorus and the Golden Horn, dominating both the European and Asian shores. Concurrent with this architectural enterprise was the establishment of the *nakkashane*, supplying designs for the finest craftsmen available, miniature painters, bookbinders, metal workers, gold and silversmiths, lapidaries, furniture makers and potters. Whilst again exploiting traditional Islamic decorative elements, such as the use of calligraphy and geometric patterns, they often incorporated east Asian motifs, particularly floral motifs and *çintamani*. A major influence must have been the influx of Chinese silks, though the Iznik designers must also have been aware of the patterns on imported blue and white porcelain. • This initiative led to the first phase of ceramic production at Iznik, about 1480. The white-bodied ware with a high frit content was an innovation; this is discussed in Julian Henderson's contribution, which follows this introduction. The pottery was decorated in underglaze cobalt blue; initially of a dark tone, it was not until the sixteenth century that its use was entirely mastered. A similar phenomenon occurred in China, when the early use of cobalt went through an experimental phase, with all of its attendant imperfections. As for the designs, in Turkey these must have been controlled by the *nakkashane*, for they have a somewhat rigid formula not entirely suited to the forms to which they were applied. But from the beginning, the Chinese influence was paramount. Exactly how the Iznik potters were exposed to Chinese porcelain we do not know, but it cannot simply have been through the *nakkashane*; they must have had access to the pieces themselves, whether in Istanbul or in Iznik. • Why did Iznik become the pottery manufacturing centre, and not Istanbul? Simply, Iznik already had a well-established tradition of pottery-making going back to the thirteenth century, on which the new industry could build. It was a major production centre for glazed earthenware and archaeologists have discovered and excavated the kilns. This red-bodied earthenware was also influenced by early Chinese ceramics, particularly celadon, and some of the designs show that the potters were aware of blue and white porcelain as well, with loose interpretations of the Yuan rim motif of waves breaking over rocks. • Most important, Iznik had all the material resources for a pottery industry. There was a source of fine white clay nearby, as well as minerals for glazes and decoration, plenty of fresh water and wood for firing. Like potters in Persia, Egypt and Syria (and later in Italy, France, Germany, Spain and England), the Turkish potters did not know how the Chinese made porcelain, or even what its components were. Porcelain is derived from decomposed granite (feldspar), or china stone. With a glaze of similar composition, it is fired at a high temperature, *c*. 1200° C, and is transformed into a ware as hard as stone itself. • The Turkish solution was to imitate porcelain with a white-bodied ware, with a high quartz-frit content. Its similarity to a formula described by Abu'l Qasim, a Persian writing in 1301, would suggest that the recipe was of Persian origin, like the potters from Tabriz who had earlier worked at Bursa and in Edirne. Aesthetically, the Iznik craftsmen combined the decorative qualities of Chinese porcelain with motifs of their own inspiration. • The earliest example of Iznik in the exhibition is a flask (no. 1), decorated with architectural and

fringes of the Byzantine empire. The Christians were increasingly vulnerable and it was not difficult for an amalgam of Turkish tribes under their new leader Osman to found what later became the Ottoman empire. Iznik played an early role for it was directly on the path to Bursa, which became the first Ottoman capital in 1326. Under Murad I, Edirne on the European mainland became the second capital in 1361. Finally, with Mehmed II's conquest of Constantinople in 1453, Istanbul (as it was renamed) became the capital of the Ottoman empire, a position which it was to hold for more than 450 years. • Although Iznik today is a sleepy and charming backwater on the shore of the lake of the same name, it was an important town in the latter days of the Byzantine empire, the Nicaea of the Christian creed. The remains of its cathedral, later incorporated into a mosque, can still be seen in the centre of the town. In medieval times it was also important as one of the final stages for caravans arriving at Byzantium from Central Asia. Why it should have become the centre of a major ceramic industry is intriguing, and is directly linked to the evolution of Turkish ceramics in the three successive capitals of Bursa, Edirne and Istanbul. • When Bursa was the first capital of the Ottoman empire, a number of major mosques and monuments were constructed, amongst the most important of which were the Yeşil Cami (Green mosque) and Yeşil Turbe (Green tomb) in 1419–21. The buildings are Timurid in style, and the superb tiles are the work of Persian craftsmen from Tabriz. They are executed in the technique known as *cuerda seca*, where white glazed tiles are painted with a mosaic of enamel colours within thick outlines (the 'dry cord'), which repel the colours when they are fired. This technique is an advance on the more laborious tile mosaic, where the individual design elements had to be sawn out of plain glazed tiles, and is itself the next stage before the introduction of underglaze decoration. • When the Ottomans moved to Edirne, it is clear that Persian craftsmen were brought from Bursa to provide the tiles now in the mosque of Murad II (1435). Here the *mihrab* is primarily decorated in moulded *cuerda seca* tiles, but the inclusion of some underglaze tiles in the general design shows that the potters were experimenting with this new technique. The *qibla* wall and the two flanking walls are entirely decorated in hexagonal tiles painted in underglaze cobalt blue, interspersed with turquoise triangles. Here many of the designs are based on motifs drawn from fourteenth-century Yuan porcelain as well as early fifteenth-century Ming patterns. These include the typical Yuan spiked, lobed leaf and the floral designs found on early fifteenth-century blue and white dishes, as well as the peony and lotus used for continuous border designs. It is noteworthy that, whilst the Chinese motifs are absorbed, they are tailored to fit within a much more structured framework, in keeping with an Islamic sense of symmetry. Indeed, many of the hexagonal tiles are direct copies of geometric designs commonly used in Islamic art and architecture, despite incorporating *chinoiserie* motifs. • It is clear that porcelain must have existed at Edirne for the potters to have been inspired by it, which implies that Chinese wares must have existed at the Ottoman court in Edirne *before the capture of Constantinople* in 1453. Some of them may survive in the great collection in Topkapı Saray in Istanbul, and it is interesting to speculate which ones these may be. It is also possible that archaeological investigation of the palace site at Edirne might reveal more evidence. The recent exhibition of two important Yuan blue and white dishes and three pieces of celadon from a fifteenth-century *imaret* in the Balkans, now in the reserves of the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul, is evidence for Chinese wares moving even further westwards into Europe at an early date. Further, the influence of blue and white porcelain can be traced not only on early Ottoman ceramics, but even in the decoration of an Ottoman manuscript



through Mamluk and Persian metalwork of the thirteenth and fourteenth centuries. • After the conquest of China by Qubilai Khan and Mongol rule established under the Yuan dynasty (1271–1368), the style of Chinese porcelain changed radically. The small-scale delicate wares of the Song dynasty were replaced by massively constructed bowls, dishes, jars and vases, decorated with novel designs in underglaze blue. The cobalt ore was imported from Persia (as it had been during the Tang dynasty) and it was probably the Persian merchants who introduced it to the Chinese potters at Jingdezhen. This city in south-central China was the major centre for porcelain production and remains so to this day. • That these innovations in scale and decoration happened during the first quarter of the fourteenth century under Mongol rule would suggest that they played a part in this ceramic revolution. Previous scholars have maintained that blue and white porcelain was an export ware for the Islamic world



and not to Chinese taste. But research into food ways in Mongol China would argue for another interpretation. The recent translation of a cookery book presented to the Mongol court at Dadu (Beijing) in 1330 is particularly relevant. This work, *Yin-shan Cheng-yao* (*Good and Essential Things for the Emperor's Food and Drink*) is a dietary manual, and the Mongols had clearly become fascinated with the cuisine of western Asia, along with its condiments and spices. At the same time the Mongols adopted the western Asiatic tradition of communal consumption, with the guests sitting round a large platter and eating from the same dish. • Archaeological sources provide confirmation of this, for blue and white porcelain recovered from excavations at the capital Dadu, and also Mongolia itself, show that the Mongols did indeed use such massive jars, dishes and bowls. This in no sense negates the fact that Yuan blue and white was exported in quantity to the West, as the two great imperial collections of Chinese porcelain in Turkey and Persia demonstrate. What it does show is that in the fourteenth century the Mongols and western Asia had similar culinary interests and requirements, and the Mongols must surely have initiated the changeover at Jingdezhen. This was further demonstrated by the fact that certain other forms were made specifically for the Mongols, such as the single-handled spouted bowl and stem cup, both of which derive from silver and gold Central Asian prototypes, of which examples have been found in Mongolia. An even more precise example of Mongol patronage is a blue and white porcelain model of a *yurt*, now in the Hermitage. Such an object is only a single instance of the vast complexity of cultural influence and interaction throughout all of Asia over the past two thousand years. Succeeding dynasties in China and the Far East, Central Asia, the Indian subcontinent, the Middle East, Africa, Arabia and the Mediterranean, as well as eastern Europe and the northern steppes, were all linked by trade and commerce, which provided the motivating force. • The Ottoman Turks were in turn directly involved in this larger scene. The Turks themselves were originally from the area bordering western China, and even today the Uighurs in Xinjiang speak a Turkic language. Primarily nomadic, the Turks moved westwards following the pattern of previous migrations from Central Asia, seeking new pastures. They settled in Persia and Anatolia, converting to Islam in the process. They might well have moved south (and even to Qatar) but they were concerned essentially with finding grazing for their flocks, which would hardly have been an option in Arabia. • The Seljuk Turks established themselves in Anatolia in the twelfth century with their capital at Konya. By the next century nomadic tribes had moved north, to the

owes much to the stimulus of Chinese wares, and also to craftsmen from within the Islamic world. In the early fifteenth century, tile makers from Tabriz in Iran worked on the decoration of the Green mosque and Green tomb (1419–21) at Bursa, the first Ottoman capital. They then moved to Edirne, the second capital, before the capture of Constantinople in 1453. Similarly, it must have been foreign craftsmen who introduced the new fritware decorated in underglaze colours at Iznik, which led to the growth of the industry in the late fifteenth century. • The symbiotic relationship between the Islamic world and the Far East played a major role in cultural exchange. This was facilitated by the exploitation of the ancient trade routes through Central Asia, which became particularly important in the early thirteenth century, after Genghis Khan launched his campaign to conquer the world. With the consolidation of the Mongol empire by his successors, the Mongols ruled the whole of Asia from China to the Mediterranean and beyond. A vigorous caravan trade operated from Ch'ang-an (Xi'an) across the deserts of Central Asia to the West, with commodities of every kind flowing back and forth in all directions. • These east–west contacts were reinforced by the maritime trade between the Near East, India, south-east Asia and China. The sea trade had been largely in the hands of Arab sailors and merchants since pre-Islamic times, dating from the discovery that the monsoon would allow ships to sail directly across the Indian Ocean. In fact the Arabs were virtually in control of maritime trade to the Far East until the coming of the Portuguese in the late fifteenth century, while Persian merchants had been established on the Chinese coast since the beginning of Islam. • Throughout the whole of Islamic history, this awareness of China (and China's intermittent interest in the West) is an important factor. Its expression was not so much in the exchange of ideas and philosophy but in the more humble sector of trade. The Islamic world had much that the Chinese were interested in – glass, spices and condiments, jugglers and musicians, giraffes and all kinds of *exotica*. Since the Graeco-Roman period the West had been avid for Chinese silk, and from the early Islamic period this was amplified by a ready demand for Chinese ceramics. The volume of trade increased until by the Song period (960–1279) whole shiploads of Chinese wares were transported westwards. As one twelfth-century Chinese text comments on ships engaged in the foreign trade, 'the greater part of the cargo consists of pottery, the small pieces packed in the larger, till there is not a crevice left' (Chu Yu, p. 31). • Many Arab writers mention the esteem in which Chinese wares were held in the Islamic world. The high-fired Chinese ceramics were prized for their exceptional quality; as the merchant Sulayman who travelled to India and China stated in 851, 'the Chinese have a fine clay from which they make drinking-cups as fine as glasses, through which you can see the gleam of water though they are made of clay' (Kahle, p. 32). From the very beginning Islamic potters tried to copy Chinese wares in more humble earthenware. As stated above, at Samarra the Iraqi potters copied the distinctive characteristics of Tang white-ware bowls, but they were unable to reproduce the high-fired stoneware, being unaware of the technology involved. In the centuries to come, potters in Persia, Turkey, Egypt and Syria continued in a fruitless attempt to emulate porcelain. • In a similar way, the impact of Chinese porcelain was to play a significant role in the evolution of Ottoman ceramics. The Turkish potters not only tried to replicate the porcelain body with a white fritware, but also copied Chinese forms and designs. This influence was not entirely one-way, for much Chinese export ware was manufactured in response to the stimulus of Islamic forms, transmitted





The Iznik pottery in this exhibition is on display for the first time in Qatar. As the pedigree of many of the pieces demonstrates, it has been drawn from numerous earlier collections and sources, some of which are of great importance for the history of collecting, from the nineteenth century to the present day. Whilst the exhibition consists of fewer than three dozen items, they are individually important enough to enable the construction of the whole history of the Iznik pottery industry from the fifteenth century onwards. The objects illustrate many of the salient points in the evolution of Iznik tiles and pottery, and for this reason the relevance of each piece is clear, whilst not obscuring its extraordinary aesthetic appeal. The exhibition thus appeals not only to the senses but also to the intellect. • The first question might well be why the pottery of Ottoman Turkey could have such an important place in the history of Islamic art. The answer is that the Ottomans governed the greatest empire in the Middle East, Africa and eastern Europe since the Mongols. They inherited cultural traditions from Central Asia, eastern Europe and North Africa as well as from as far afield as China. As for ceramics, from the earliest times the Islamic world had a long history of technical innovation and experimentation, building on the traditions of the Graeco-Roman and Sasanian worlds. Islamic art did not spring out of a vacuum, and neither did the arts and crafts of the Ottoman empire. • The Islamic ceramic industry was well established under the Abbasids, and even at this stage there was already a technological and aesthetic connection with the Far East, and with the pottery of the Tang dynasty (618–907). Evidence for this is the discovery of Tang white ware at Samarra in Iraq, along with local attempts to copy the imported ceramics. The Abbasid imitations were themselves exported as far as Sri Lanka. • Parallel to this direct imitation of Chinese wares is the example of a particular technology moving within the Islamic world, such as the art of decorating ceramics in lustre. This began in Iraq in the ninth century and was further developed in the eleventh century in Egypt and North Africa. In the twelfth century lustreware appeared in Syria, and in Persia no later than the early thirteenth century. In Spain tenth-century lustre pottery from Iraq has been found at Cordoba, in the palace of Madinat al-Zahra. This must have inspired the subsequent development of lustreware in al-Andalus. When the Moroccan traveller Ibn Battuta visited Malaga in 1357 on his way to Granada, he remarked that in that city '...is made the wonderful gilded pottery which is exported to the remotest countries' (Ibn Battuta, p. 940). The salient point is that the technique of lustre decoration produced a universally attractive variety of pottery, appreciated throughout the Islamic world, and exported eastwards as far as the Indian subcontinent. • The potters also travelled, carrying their special skills to wherever they could find patrons and the necessary materials. Technical knowledge and craftsmanship are easily transferred. Indeed, in the expanding Ottoman empire of the sixteenth century, artists and craftsmen were important spoils of war. • In a similar manner, the development of glazed pottery in the Ottoman empire

INTRODUCTION

CONTENTS

Foreword *Saud bin Mohammad bin Ali Al-Thani*	7
Introduction *John Carswell*	11
The Production of Iznik Pottery *Julian Henderson*	18
Catalogue *John Carswell*	22
Glossary	117
Bibliography	117
Labels	118
Acknowledgements *John Carswell*	120
Arabic translation	121-164


Black Sea
Edirne
Istanbul
Iznik
Bursa
Kütahya
ANATOLIA
Tabriz
Konya
Aleppo
Samarra
Baghdad
Damascus
Mediterranean Sea
Cairo
ARABIA
The Gulf
Doha
QATAR



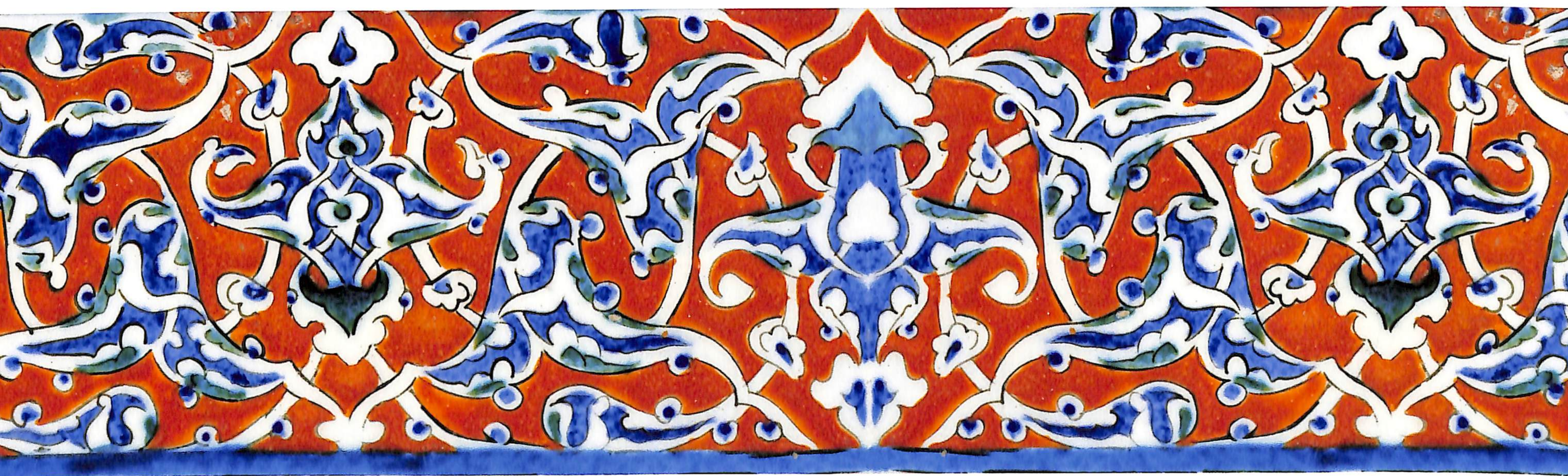


FOREWORD

It gives me great pleasure to present the objects discussed in this catalogue as part of the exhibition *Gilded and Glazed: Mamluk Glass and Iznik Pottery* held during the 2003 Doha Cultural Festival. Most of the Iznik pieces come from the ceramics collection of the Museum of Islamic Art of Qatar, and the selection traces over 200 years of Iznik pottery production. As is evident from a perusal of the catalogue, especially the pieces produced when the style was at its height, during the middle to later sixteenth century, the town of Iznik produced not only one of the finest expressions of Ottoman art and culture, but also one of the greatest ceramics in the whole of Islamic art. • I am grateful to the many people in the UK and Qatar whose dedication and work have made both the exhibition and the catalogue possible. I would especially like to thank the following people: John Carswell, for writing the catalogue; Simon Ray, for his help at various stages of the project; Isa Baydun, supervisor of the ceramic objects in Doha, and his assistant, Hatim Al-Humayda, for their dedicated care of the objects; Nighat Yousuf and Sheila MacDonald, of The Islamic Art Society, for their administrative assistance; and Rebecca Foote, Director of The Islamic Art Society, for organising and curating the exhibition.

Saud bin Mohammad bin Ali Al-Thani
President
National Council for Culture, Arts & Heritage







This work is dedicated to
Sevgi Gönül
President of the Sadberk Hanim Museum
Patron, Collector and Scholar
Whose life has been devoted
To her love of Turkish art

This catalogue is published to coincide
with the exhibition
Gilded and Glazed:
Mamluk Glass and Iznik Pottery
held at the Sheraton Doha Hotel
2–13 March 2003

Catalogue:
Text
John Carswell
with the exception of
'The Production of Iznik Pottery'
Julian Henderson

Photography
Richard Valencia
with the exception of
catalogue no. 1, and details of catalogue no. 21
Sotheby's London

Design
Misha Anikst

Production
Book Production Consultants plc, Cambridge, UK

Arabic Translation and Typesetting
Roevin Documentation Division,
Manchester, UK

Printing
Balding + Mansell, UK

British Library Cataloguing in Publication Data
a catalogue record for this book is available
from the British Library

ISBN 0 9544445 1 5

Published by
The Islamic Art Society, London, UK

Exhibition:
Design
Ron Arad Associates

Production
Fraser Randall Ltd

Given that this is a bilingual publication, the
transliteration of Arabic for the English reader
has been made as simple as possible.





POTTERY FOR
THE OTTOMAN EMPIRE

JOHN CARSWELL

WITH A CONTRIBUTION
BY JULIAN HENDERSON

THE ISLAMIC ART SOCIETY





